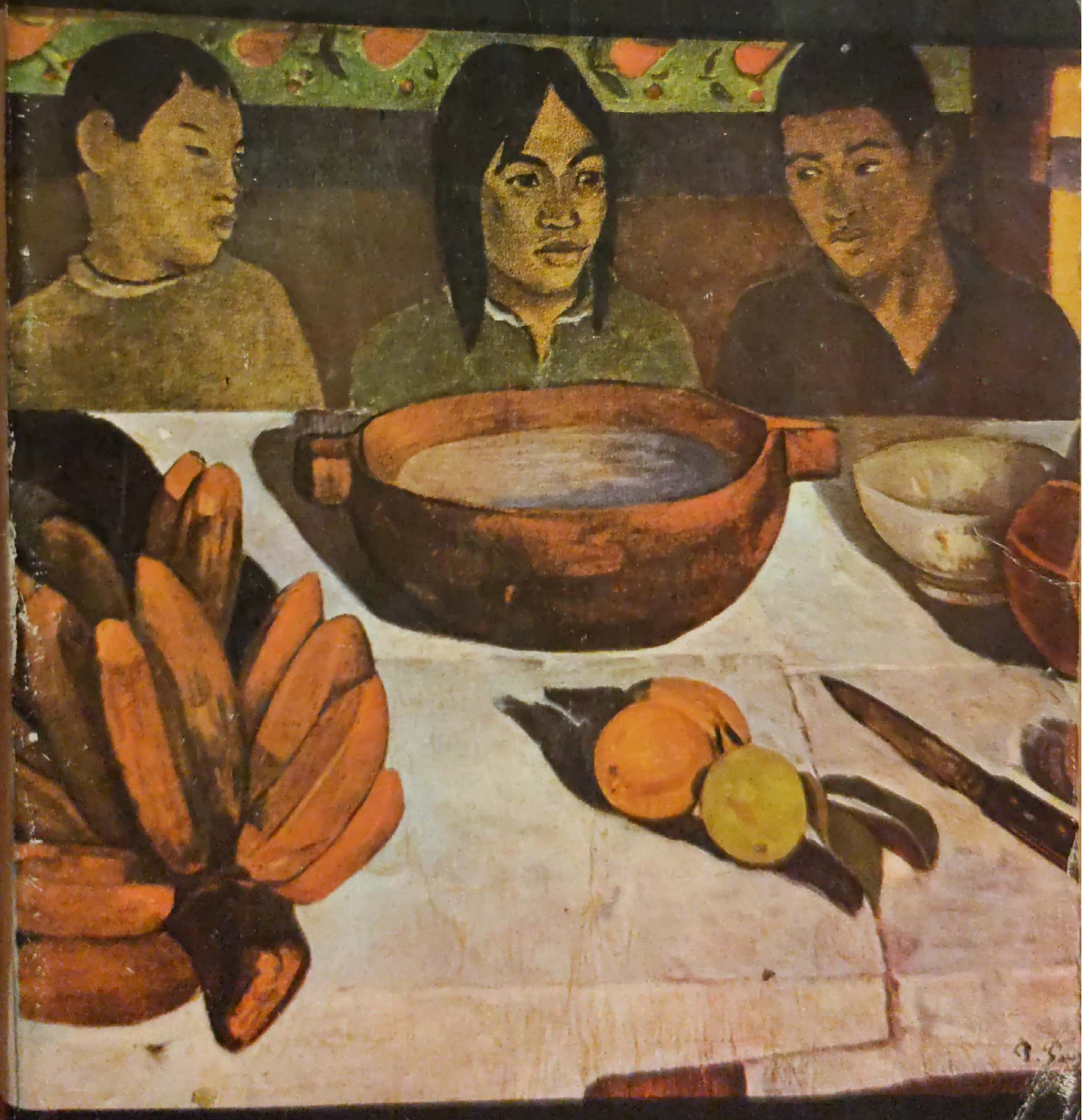
John Rewald

postimpresionismul



Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

JOHN REWALD
Post-Impressionism
The Museum of Modern Art, New York

Toate drepturile asupra prezentei ediții
în limba română sînt rezervate Editurii Meridiane.

Scanned with OKEN Scanner

John Rewald

postimpresionismul

DE LA VAN GOGH LA GAUGUIN

VOL. II

Traducere de:
GABRIEL GAFIȚA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1978

Scanned with OKEN Scanner

Pe copertă:

GAUGUIN,
Prînz tahitian, 1891,
fragment

Scanned with OKEN Scanner

VII.

1889–1890

VAN GOGH LA SAINT-RÉMY
ARTICOLUL LUI AURIER DESPRE VAN GOGH

În ziua de 7 ianuarie 1889, la două săptămîni după internare, Vincent van Gogh putea ieşi din spital. Era condus acasă de fidelul poştaş Roulin care, deosebit de conştiincios, îl ţinea pe Theo la curent cu starea sănătăţii fratelui său. În spital, van Gogh se împrietenise cu pastorul Salles şi cu un intern, doctorul Rey (al cărui portret avea să-l picteze); îi cunoscuse şi Theo cu prilejul venirii sale forţate la Arles şi amîndoi îi scriau despre evoluţia lui Vincent.

La întoarcerea în casa galbenă — trebuind însă în fiecare zi să meargă la spital pentru schimbarea pansamentului — van Gogh a primit o scrisoare de la Gauguin în care îi explica că se întorsese la Paris de teamă să nu-l tulbure în timpul bolii sale. Pe Vincent explicaţia nu l-a convins şi i-a scris lui Theo: „Cum poate pretinde Gauguin că s-a temut să nu mă deranjeze cu prezenţa lui, cînd i-ar fi foarte greu să nege că a ştiut cum întruna am cerut să vină şi i s-a spus şi răspuns că am insistat să-l văd neîntîrziat, tocmai ca să-l rog să păstrăm istoria asta între noi doi, fără a te mai deranja pe tine. Dar el n-a vrut să asculte"[1].

Amărăciunea lui Vincent creştea pe măsură ce iar şi iar răsucea în minte acelaşi episod, însă pictorul făcea eforturi să nu-şi dezvăluie sentimentele. Totuşi, într-o scrisoare către fratele său, el spunea: „Dacă disecăm acum faptele cu tot

curajul, nimic nu ne împiedică să vedem în el [în Gauguin] — pe micul tigru Bonaparte al Impresionismului în măsura în care — nu ştiu cum să-ţi explic asta — eclipsa lui, să zicem, de la Arles e comparabilă sau paralelă cu întoarcerea din Egipt a micului caporal mai sus amintit, care şi el s-a dus la Paris şi care întotdeauna îşi părăsea armatele cînd erau la greu"[1].

Despre sănătatea proprie, Vincent vorbea foarte calm. „Deşi azi toţi se tem de mine — scria el — cu timpul teama poate va dispărea. Toţi sîntem muritori şi supuşi la boli de tot felul; ce putem face cînd ele nu sînt tocmai plăcute? Cel mai bun lucru este să încercăm să ne vindecăm. Şi eu am remuşcări cînd mă gîndesc la necazul pe care, absolut fără să vreau, i l-am provocat lui Gauguin. Dar înainte, în ultimele zile, nu vedeam decît un singur lucru, anume că picta cu inima împărţită între dorinţa de a merge la Paris pentru a-şi materializa planurile şi viaţa la Arles"[2].

Vincent găsea chiar destul curaj pentru a se autoironiza. În legătură cu noile planuri ale lui Gauguin de a merge la tropice, el îi mărturisea lui Theo: „Eu, cu locşorul ăsta de aici, nu simt deloc nevoia să mă duc la tropice. Cred şi voi crede mereu în arta ce va fi creată cîndva la tropice şi sînt sigur că ea va fi minunată, dar în sfîrşit, personal sînt prea bătrîn şi (mai ales de cînd mi-au pus o ureche din *papier mâché*) prea de mucava să mai călătoresc pînă acolo"[3].

Dar, în ciuda experienţei sale nefericite, van Gogh era gata să împartă din nou locuinţa cu Gauguin şi îi scria lui Theo în acest sens: „Cel mai bun lucru pe care [Gauguin] l-ar mai putea face, dar pe care n-o să-l facă, ar fi să se întoarcă pur şi simplu aici... Cred că, în fond, Gauguin şi cu mine, ca naturi umane, ţinem destul de mult unul la altul pentru ca, la caz de nevoie, s-o putem lua iarăşi de la început împreună"[4].

Scanned with OKEN Scanner

Toate speranţele lui van Gogh au primit însă o lovitură nemiloasă cînd, exact la o lună după ieşirea din spital şi tocmai cînd îşi reluase lucrul, a trebuit să fie din nou internat, de data aceasta pentru că, brusc, şi-a imaginat că cineva încerca să-l otrăvească. În spital n-a vrut să scoată nici un cuvînt. După o săptămînă, totuşi, doctorul Rey l-a putut informa pe Theo că Vincent se simţea mult mai bine şi că existau şanse reale de însănătoşire. Cîteva zile mai tîrziu, pictorul însuşi îi spunea fratelui său: „Sînt atîtea momente cînd mă simt perfect normal şi mi se pare că, dacă ce am eu e o boală specifică acestor locuri, trebuie să aştept liniştit să-mi treacă tot aici, chiar dacă ea s-ar mai întoarce (ceea ce să presupunem că nu va mai fi cazul)". Vincent se resemnase acum şi renunţa pînă şi la visul lui cel mai drag: „Nu mai îndrăznesc să invit pictori să vină aici după ce mi s-a întîmplat; riscă să-şi piardă şi ei minţile ca şi mine . . ."[5].

După ce a părăsit din nou spitalul, van Gogh s-a întors la lucrul său şi a pictat mai multe pînze pe care el le considera perfect „calme". Între cele dintîi, a continuat un portret al doamnei Roulin, început înaintea bolii. Era foarte grăbit să-şi termine pînza deoarece Roulin fusese transferat la un oficiu poştal din Marsilia, unde urma să se mute cu ai săi, şi van Gogh se temea că, dacă poştaşul apuca să plece, soţia lui nu va mai voi să-i pozeze. (Mulţi ani mai tîrziu, doamna Roulin i-a mărturisit fiicei sale că pictorul o cam înspăimînta.) În noul său tablou, *La Berceuse**, van Gogh a înfăţişat-o pe doamna Roulin mişcînd încet un leagăn invizibil pe un fundal înveselit cu flori imaginare. Compoziţia îi fusese inspirată de romanul lui Pierre Loti despre pescarii din Islanda, pe care îl comentase cu Gauguin înainte. Gîndindu-se la viaţa lor monotonă şi plină de pericole, Vincent voia să picteze un tablou care, atîrnat în cabina bărcii, să redea navigatorilor vechiul sentiment că sînt legănaţi şi să

---

* Femeie care leagănă un copil (fr.) (n. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

le amintească de cîntecele de leagăn. Astfel, tabloul devenea expresia preocupării lui pentru „abstracţii" şi arta „consolatoare", însă era, după cum explica el, şi „o încercare de a reda toată *muzica* din culori". Atît de mult l-a fascinat pe van Gogh tema aceasta, că a pictat nu mai puţin de cinci versiuni după ea. Cea mai bună dintre ele — după opinia lui Vincent — şi-a ales-o doamna Roulin; o alta i-a dăruit-o mai tîrziu lui Gauguin care şi-a exprimat dorinţa de-a avea şi un tablou cu *Floarea-soarelui.* Dar van Gogh a fost de acord numai cu condiţia ca Gauguin să-i dea în schimb o lucrare proprie la fel de importantă, amintind că pictorului „i-au plăcut *Florile-soarelui* după ce le-a văzut multă vreme"[5a].

Van Gogh era atît de liniştit încît şi-a putut picta un autoportret cu urechea încă bandajată; cu puţin timp înainte s-a dus chiar la bordel, unde i s-a spus că incidente de felul celui provocat de el nu erau considerate neobişnuite acolo[6]. (Van Gogh aduna cu fervoare orice informaţii care tindeau să demonstreze că ceea ce i se întîmplase lui nu era „neobişnuit", că se datora climei, etc., cu alte cuvinte că i se putea întîmpla oricui.) Dar nici nu s-a întors bine la lucru că a dat peste noi greutăţi cînd peste optzeci de cetăţeni din Arles au semnat o petiţie către primarul oraşului prin care cereau ca pictorul să fie internat[6a]. La 26 februarie, un ofiţer de poliţie a venit să-i pună sechestru pe locuinţă şi să-l conducă înapoi, la spital. Multe luni după aceea, lui van Gogh i-a părut rău că l-a urmat pe ofiţer atît de ascultător şi i-a scris fratelui său: „Îmi reproşez laşitatea mea; ar fi trebuit să-mi apăr mai bine atelierul, chiar dacă ar fi trebuit să mă bat pentru el cu jandarmii şi cu vecinii. Alţii în locul meu ar fi folosit un revolver, şi, fără îndoială că dacă ar fi omorît vreun ignorant din ăştia, ar fi fost achitat fiind artist. Mai bine aşa făceam atunci, dar eu am fost un beţiv şi un laş"[7].

Din fericire, van Gogh nu s-a servit de pistol (evident nici nu avea), ci şi-a înghiţit în schimb mîndria, făcînd un efort să rămînă calm de tea-

Scanned with OKEN Scanner

mă că, dacă şi-ar exprima sonor indignarea, lumea l-ar putea considera un nebun periculos. În zilele îngrozitoare care au urmat pentru el, cînd a fost lăsat în singurătate absolută — fără cărţi şi chiar fără pipa nelipsită — Vincent a avut suficientă vreme să se gîndească la soarta sa şi la viitorul ce i se prezenta mai sumbru ca oricînd. Tensiunea a fost prea mare şi un nou atac s-a produs, deşi de scurtă durată. Pictorul era atît de abătut încît nu-şi mai dădea osteneala să-i scrie nici măcar fratelui său; pastorul Salles şi-a luat misiunea de a-l ţine la curent pe Theo şi, după trecerea crizei, îl informa: „Fratele dumneavoastră mi-a vorbit cu calm şi cu o luciditate perfectă a minţii de situaţia lui şi de petiţia trimisă de vecini. Această petiţie îl afectează mult. «Dacă poliţia, mi-a spus el, îmi apăra libertatea împiedicînd copiii şi chiar adulţii să se adune în jurul locuinţei mele şi să se urce la geamuri, cum au făcut (de parcă aş fi fost vreo jivină ciudată), aş fi rămas mai calm; în orice caz, n-am făcut nimănui nici un rău». Pe scurt, l-am găsit pe fratele dumneavoastră *transformat* şi deie Domnul ca această ameliorare să se menţină. Starea lui are ceva indefinibil şi e cu neputinţă să-ţi dai seama de schimbările atît de bruşte şi atît de totale ce se produc în el"[8].

Cînd îi scria din nou lui Theo, după o tăcere de o lună, Vincent îl ruga să *nu* intervină pe lîngă autorităţile locale, deoarece spera să-şi recapete libertatea rămînînd calm şi înţelegător. Şi-a discutat boala cu doctorul Rey care i-a explicat că starea lui se datora în parte faptului că, în loc să mănînce îndeajuns şi în mod regulat, el trăise mai mult cu alcool şi cafea. Răspunsul a fost: „Recunosc totul, dar e adevărat şi că, pentru a atinge nota înaltă de galben pe care am atins-o vara trecută, a fost nevoie să forţez puţin ritmul. Că artistul e un om care munceşte şi că nu stă la aprecierea oricărui ignorant [adică a semnatarilor petiţiei] dacă să-l distrugă definitiv". Şi adăuga trist: „Mă gîndesc să-mi iau în primire pur şi simplu rolul de nebun, tot aşa cum Degas

a luat aparența unui notar. Iată însă că nu aflu forța necesară pentru a juca un asemenea rol"[9].

Theo van Gogh, aflat chiar înaintea căsătoriei sale, a fost profund întristat de veștile de la Vincent. Auzind că Signac urma să plece în Sud, l-a rugat să treacă și prin Arles să-i viziteze fratele. Pe la sfîrșitul lui martie, Signac l-a căutat pe van Gogh la spital. I s-a dat voie să ia pacientul la o scurtă plimbare și împreună s-au dus la casa galbenă, unde au intrat cu destulă greutate din cauza sechestrului pus de poliție. Dar au reușit să intre în cele din urmă și van Gogh i-a putut arăta lui Signac toate pînzele sale acumulate acolo, oferindu-i o mică natură moartă cu doi heringi. Despre această vizită Signac avea să spună: „Toată ziua nu mi-a vorbit decît de pictură, de literatură și de socialism. Seara a fost cam obosit. Sufla un mistral teribil și poate că asta l-a enervat. A vrut chiar să bea un litru de terebentină care se găsea pe masă în cameră. Era momentul să-l duc înapoi la ospiciu"[10].

Signac a revenit a doua zi să-și ia rămas bun. Deși vizita lui a fost un stimulent puternic pentru van Gogh, el nu a fost, se pare, prea entuziasmat de picturile lui Vincent. Cel puțin în relatarea sa către Theo, Signac se pronunță destul de precaut în legătură cu acest subiect. „L-am găsit pe fratele dumneavoastră în perfectă stare fizică și mentală — scria el. Am ieșit împreună ieri după-amiază și azi dimineață. M-a dus să-i văd tablourile, din care mai multe sînt chiar bune, dar toate sînt foarte curioase"[11]. Cît despre Vincent, acesta era fericit că avusese parte de o întrerupere plăcută în mijlocul existenței lui sinistre. „Îți scriu — îl informa el pe Theo — ca să-ți spun că l-am văzut pe Signac, ceea ce mi-a făcut mult bine. A fost foarte curajos și foarte drept și foarte direct cînd s-a ivit problema de a forța sau nu ușa încuiată de poliție... Cred că Signac e foarte calm, deși se spune despre el că e violent; îmi face impresia unui om cu aplomb dar și cu echilibru, atîta tot. Rareori, dacă nu cumva chiar niciodată, am purtat cu un impresionist o

Scanned with OKEN Scanner

discuţie atît de fără dezacorduri sau conflicte iritante şi de-o parte şi de alta"[9].

În ultimele zile ale lui martie, lui van Gogh i s-a dat voie din nou să se plimbe singur şi pictorul a fost fericit să afle că vecinii săi cei mai apropiaţi nu participaseră la mişcarea pentru internarea lui. Dar, de comun acord cu medicii, s-a hotărît ca el să rămînă încă la spital, unde a realizat un peisaj din grădină şi cîteva desene[12]. Cu toate că aştepta nerăbdător să se apuce iar de lucru, trebuia în acelaşi timp să renunţe la casa galbenă şi să-şi depoziteze undeva mobila. Doctorul Rey i-a închiriat două cămăruţe; pe la mijlocul lui aprilie, Vincent îşi informa fratele, care încă se afla în călătorie de nuntă prin Olanda, că lucra la şase studii simultan.

Pictura l-a ajutat să se refacă, deşi nu l-a putut împiedica să mediteze asupra viitorului. „Citesc puţin ca să pot gîndi mai mult — îi scria el sorei sale Wil. E foarte probabil că voi mai avea încă mult de suferit. Şi asta nu mi se potriveşte deloc, la drept vorbind, căci în nici un caz nu mi-aş dori o carieră de martir. Am căutat întotdeauna altceva decît eroismul pe care nu-l am, pe care, fără îndoială, îl admir la ceilalţi, dar care, îţi repet, *nu* cred să fie datoria sau idealul meu... În fiecare zi iau remediul pe care incomparabilul Dickens îl prescria împotriva sinuciderii. El constă dintr-un pahar de vin, o bucată de pîine cu nişte brînză şi o pipă de tutun. Nu e complicat, o să-mi zici tu şi n-ai să crezi că melancolia mă aduce pînă nu departe de acest punct, însă există momente — ah, în sfîrşit..."[13]

Van Gogh nu putea să nu-şi dea seama că acum îi lipsea curajul de a trăi şi de a munci singur. A avut o lungă discuţie cu pastorul Salles, care i-a raportat lui Theo: „Este perfect conştient de starea lui şi vorbeşte cu mine despre ceea ce a avut şi de a cărei întoarecere se teme cu o candoare şi cu o simplitate emoţionantă. «Nu sînt în stare, îmi spunea alaltăieri, să mă administrez şi să-mi port singur de grijă, mă simt cu totul alt om decît înainte»"[14]. Pastorul a fost cel care, de

Scanned with OKEN Scanner

comun acord cu medicii, a propus ca pictorul să se interneze în azilul de la Saint-Rémy, din apropiere, iar Vincent a acceptat din toată inima această soluţie. La 21 aprilie îi scria pe larg fratelui său:

„E suficient, sper, să spun că mă simt cu desăvîrşire incapabil să încep iarăşi totul, să-mi iau un nou atelier şi să stau singur aici, la Arles, sau aiurea... Am încercat să mă obişnuiesc cu ideea de a lua totul de la început, însă în acest moment îmi este imposibil. Mi-ar fi teamă că îmi pierd facultatea de a lucra, care tocmai îmi revine, depunînd eforturi şi avînd pe cap toate răspunderile ce decurg din întreţinerea unui atelier. Provizoriu, doresc deocamdată să rămîn internat, pentru liniştea mea şi a celorlalţi. Ceea ce mă consolează oarecum este că încep să consider nebunia drept o boală ca oricare alta şi s-o accept ca atare, în timp ce în cursul crizelor mi se părea că tot ce îmi imaginam se petrecea în realitate. În sfîrşit, nu vreau nici să mă gîndesc, nici să mai vorbesc despre asta. Nu-mi cere alte explicaţii; dar te rog pe tine şi pe domnii Salles şi Rey să faceţi în aşa fel încît la sfîrşitul acestei luni sau la începutul lui mai să pot merge acolo ca pensionar internat. Să reiau viaţa de pictor de pînă acum, izolat din nou în atelier, fără altă distracţie decît să mă duc într-o cafenea sau un restaurant, cu toată critica vecinilor etc., *asta nu mai pot.* Să mă duc să stau cu altcineva, fie şi cu un alt pictor — greu — foarte greu; înseamnă să-ţi iei o răspundere prea mare. Nici nu cutez să mă gîndesc la aşa ceva. În fine, să încercăm trei luni şi vedem după aceea... O să fac puţină pictură şi desen fără a depune atîta energie ca anul trecut. Nu te necăji din cauza asta. Iată că în ultimele zile, mutatul, transportatul mobilelor, împachetatul pînzelor pe care ţi le voi trimite ţie, totul a fost trist, însă mi s-a părut că tu cu multă fraternitate mi-ai dăruit aceste lucruri şi ani de-a rîndul numai tu m-ai întreţinut, ca apoi eu să fiu nevoit să-ţi spun toată istoria asta tristă, dar mi-e greu să exprim exact ce simt. Bunătatea pe

Scanned with OKEN Scanner

care ai avut-o pentru mine nu e pierdută, tocmai fiindcă ai avut-o tu ea îţi rămîne, chiar dacă rezultatele materiale vor fi nule . . .

„Acum înţelegi că, dacă alcoolul a fost cu siguranţă una din marile cauze ale nebuniei mele, atunci ea a venit foarte încet şi se va stinge tot încet, în cazul cînd se va stinge vreodată, bineînţeles. Sau dacă provine de la fumat, acelaşi lucru . . . În fine, trebuie să ne luăm porţia din bolile timpurilor noastre; în general, aproape că este drept ca, după ce am trăit ani de zile cu o sănătate relativ bună, mai devreme sau mai tîrziu să ne luăm porţia. Pentru mine, îţi dai seama destul de bine că n-aş fi ales tocmai nebunia dacă era pe alese, dar, odată ce ai o boală ca asta, nu mai poţi s-o iei şi altă dată. Va rămîne poate totuşi consolarea de a mai putea continua cîte puţin cu pictura . . . Îţi strîng mîna în gînd; nu ştiu dacă am să-ţi scriu prea des, fiindcă nu toate zilele mele sînt destul de limpezi ca să scriu cît de cît logic“ [15].

Theo se gîndea că era mai bine ca fratele lui să meargă la Pont-Aven în loc să se interneze la Saint-Rémy, dar Vincent a respins propunerea. Cînd tînăra soţie a lui Theo a sugerat ca pictorul să stea cu ei, la Paris, soţul său a încercat să-i explice caracterul straniu al cumnatului pe care ea nu-l văzuse niciodată: „Una din cele mai mari greutăţi provine din faptul că este foarte nepregătit să primească orice fel de influenţă din exterior, indiferent dacă e bolnav sau sănătos. Dacă l-ai cunoaşte, ţi-ai da seama cît de greu este să răspunzi la întrebarea: ce-i de făcut? După cum ştii, cu multă vreme în urmă el a rupt cu tot ce se numeşte convenţie. Modul lui de a se îmbrăca şi manierele lui arată imediat că e un om de un gen aparte şi de ani de zile cei care l-au văzut au zis: «E nebun.» Nu am nici o obiecţie, dar acasă la noi ar fi imposibil cu el. Chiar în felul de a vorbi are ceva care îi face pe oameni fie să se gîndească la el cu plăcere, fie să nu-l poată suporta. Întotdeauna găseşte oameni care se simt atraşi de el, însă are şi mulţi duşmani. El nu

poate avea relaţii indiferente cu lumea. Orice relaţie este sau total albă sau total neagră. Chiar pentru cei mai buni prieteni ai lui nu e totdeauna uşor să se descurce cu el, deoarece nu cruţă pe nimeni şi nimic. Dacă aş avea timpul necesar, m-aş duce la el şi l-aş lua într-o călătorie mai lungă, căci numai aşa ceva cred că l-ar mai putea linişti puţin. Dacă aş găsi pe cineva printre pictori care să vrea să încerce o asemenea experienţă cu el, i l-aş trimite imediat. Însă cei cu care se înţelege cît de cît sînt oarecum speriaţi de el, iar şederea lui Gauguin n-a reuşit să-l schimbe — dimpotrivă. Apoi mai e ceva care explică de ce nu am curajul să-i spun să vină aici . . ."[16] Theo continua descriind ce surescitat fusese Vincent la Paris şi era de părere că o nouă şedere în capitală nu i-ar fi făcut nici un bine acestuia. Totuşi adăuga: „Dacă el însuşi vrea să vină aici, eu nu voi ezita nici un moment . . . Însă repet, cred că nu putem face altceva decît să-l lăsăm să facă ce vrea el; pentru el nu există anturaj liniştit decît în natură şi în compania unor oameni foarte simpli, cum e familia Roulin. Oriunde merge, prezenţa lui lasă urme. Îi e cu neputinţă să se abţină cînd vede ceva care e cum n-ar trebui să fie şi astfel se iscă certuri . . . Sufăr cînd văd că n-am nici o putere şi că nu sînt în stare să fac nimic pentru el, dar cu fiinţele extraordinare e nevoie de măsuri extraordinare şi sper că ele se vor găsi acolo unde oamenii obişnuiţi nu se gîndesc să le caute"[16].

Vincent van Gogh dorea din toată inima să recurgă la o măsură extraordinară cînd i-a mărturisit fratelui său că poate ar fi mai bine pentru el să se înroleze pentru o perioadă de cinci ani în Legiunea Străină franceză, deoarece fizic se simţea mai bine ca niciodată, deşi recunoştea că mintal avea o mare instabilitate. Evident că Theo nici n-a vrut să audă o asemenea variantă, suspectîndu-l pe Vincent că intenţiona să se sacrifice deliberat ca să nu mai creeze complicaţii şi cheltuieli suplimentare. Pe de altă parte nu putea să nu-şi dea seama că hotărîrea lui Vincent de

Scanned with OKEN Scanner

a se închide într-un azil provenea tot din dorința lui de a simplifica lucrurile; deci încă o dată, împotriva oricărei logici firești, Theo i-a propus o călătorie în Bretania sau la Paris. Dar pictorul a refuzat: „Nu mă simt capabil de un drum la Paris ori la Pont-Aven; pe lîngă aceasta, în cea mai mare parte a timpului n-am nici o dorință puternică și nici un regret puternic“[17]. Iar soției lui Theo îi explica puțin mai tîrziu că, pentru el și pentru Theo, „Parisul este cu certitudine un fel cimitir unde au pierit un număr considerabil de artiști, pe care noi i-am cunoscut direct sau indirect“[18]. În cele din urmă, Theo a consimțit la internarea lui Vincent, însă cu specificarea clară: „Nu consider intrarea ta la Saint-Rémy, un refugiu, cum spui tu, ci doar un scurt repaos, ca să te poți întoarce cu forțe noi“[19].

În general, pe Vincent van Gogh boala îl înmuiase atît de mult încît ajunsese să recunoască singur că din cauza temperamentului său necontrolat îi jignise pe cei din jur și să se teamă dacă judecățile lui nu cumva fuseseră prea peremptorii uneori. Între timp, pastorul Salles a fost la Saint-Rémy, de unde s-a întors cu veștile neplăcute că taxa lunară de întreținere era mai mare decît se așteptaseră și că nu i se va permite să lucreze în afara ospiciului. În ciuda scrupulelor pictorului, Theo s-a arătat dispus să suporte cheltuielile în plus. „Dacă n-aș avea prietenia ta — îi scria Vincent, lumea m-ar împinge fără nici un fel de remușcări la sinucidere și, oricît de laș aș fi, pînă la urmă tot aș comite-o“[20]. Chiar în clipa cînd se pregătea să plece la Saint-Rémy, van Gogh a revenit încă o dată, ultima, la visul lui preferat: „Rămîne totuși mai departe ideea unei asociații de pictori, care să locuiască unii dintre ei împreună, deși noi n-am reușit, deși a fost un eșec deplorabil și dureros, această idee rămîne adevărată și rezonabilă, ca atîtea altele. Dar nu ca s-o iau de la capăt“[21].

La 24 aprilie 1889, Theo van Gogh îi scria de la Paris directorului azilului din Saint-Rémy:

Scanned with OKEN Scanner

„Domnule Director, cu consimţămîntul persoanei interesate, care este fratele meu, vă solicit primirea în instituţia dumneavoastră a lui Vincent Willem van Gogh, pictor, în vîrstă de treizeci şi şase de ani, născut la Groot Zundert (Olanda), în prezent domiciliat în Arles. Vă rog să-l primiţi printre pacienţii dumneavoastră de categoria a treia. Cum internarea lui se impune mai ales pentru a se evita repetarea unor crize anterioare şi nu pentru că starea lui mintală ar fi actualmente compromisă, nutresc speranţa că nu veţi avea nici o obiecţie ca să i se acorde libertatea de a picta în afara instituţiei ori de cîte ori va dori acest lucru. În plus, fără a insista asupra îngrijirii de care are nevoie şi pe care presupun că o primesc cu aceeaşi solicitudine toţi pacienţii dumneavoastră, vă rog să aveţi amabilitatea de a permite să bea cel puţin cîte 1/2 litru de vin la mese. Vă rog să primiţi, Domnule Director, expresia sentimentelor mele cele mai distinse. Théo van Gogh“[21a].

La 8 mai 1889, întovărăşit de credinciosul pastor Salles, Vincent van Gogh parcurgea cei vreo 27 km pînă la Saint-Rémy, trecînd prin Tarascon, şi era prezentat directorului azilului, doctorul Peyron. Chiar a doua zi pastorul îi transmitea lui Theo van Gogh: „Călătoria noastră pînă la Saint-Rémy s-a desfăşurat în excelente condiţii. Dl. Vincent era absolut calm şi i-a explicat singur cazul său directorului, ca un om care este perfect conştient de situaţia lui. A rămas cu mine pînă am plecat, iar la despărţire mi-a mulţumit călduros, şi mi s-a părut puţin emoţionat la gîndul vieţii complet noi pe care avea s-o ducă în acea casă“[22]. A primit o cameră destul de confortabilă şi i s-a promis chiar că va avea dreptul — atît de mult dorit — să părăsească azilul cînd va voi să picteze în împrejurimile lui paşnice şi pitoreşti.

Acest azil se găseşte într-o zonă plăcută dar destul de izolată, la vreo trei kilometri de Saint-Rémy, un orăşel doar de cîteva mii de locuitori,

Scanned with OKEN Scanner

locul de naştere al lui Nostradamus*, iar cîmpia mănoasă în mijlocul căreia se ridică este înconjurată de lanuri de grîu, vii şi plantaţii de măslini, în timp ce spre sud e închisă de munţii abrupţi Alpilles, ultimul lanţ al îndepărtaţilor Alpi. Clădirea instituţiei propriu-zise, construită în secolele al XII-lea şi al XIII-lea pentru călugării augustini şi din care n-a mai rămas decît o frumoasă mănăstire şi o bisericuţă, a fost ulterior extinsă cu două aripi joase, extrem de lungi, de-o parte şi de alta a vechilor clădiri. Aceste două aripi găzduiau pacienţii de ambe sexe cînd a fost înfiinţat azilul, adică la începutul secolului al XIX-lea. Întregul complex e înconjurat de grădini şi cîmpuri închise cu ziduri; o minunată alee de pini şi o potecă mărginită de tufe bogate de stînjenei şi dafini conduc spre locuinţa doctorului. Aripa rezervată bărbaţilor dă într-o parte spre un ogor arat, iar în cealaltă spre un parc majestuos dar părăsit, cu bănci de piatră, o fîntînă circulară, pîlcuri de pini înalţi şi noduroşi, îndoiţi de rafalele dese ale mistralului, cu iarbă şi bălării din abundenţă. Dacă aspectul general al clădirii şi al anexelor nu este neplăcut, în ciuda unei impresii de părăsire şi paragină, interiorul secţiei pentru bărbaţi este absolut deprimant cu coridoarele sale lungi şi prost luminate şi cu şirurile monotone de cămăruţe ale căror ferestre sînt prevăzute cu gratii. Cea ocupată de van Gogh dădea spre cîmpuri şi spre culmile domoale ale munţilor din depărtare. Pe partea stîngă a coridorului se află o cameră imensă, unde singura mobilă o constituie băncile de lemn fixate în pereţi; ferestrele ei dau spre parc, însă copacii mari, dintre care mulţi au fost între timp tăiaţi, opreau probabil lumina să intre înăuntru. La intrarea lui van Gogh în azil nu erau decît vreo zece pacienţi bărbaţi. Îi îngrijeau mai mulţi gardieni, ajutaţi de cîteva maici care se ocupau de gătit, cusut, etc. În general, pacienţii erau lăsaţi la voia întîmplării, deoarece doctorul Pey-

* *Nostradamus*, Michel de Notre-Dame (1503–1566), astrolog şi medic francez, autor al unei culegeri de previziuni intitulată *Centuries astrologiques* (1555). (n.tr.)

Scanned with OKEN Scanner

ron dispunea de un buget foarte restrîns şi îl preocupa mai mult să-i ţină în viaţă decît să-i trateze cu mijloacele pe care i le oferea ştiinţa la acea oră.

Doctorul Théophile Peyron fusese la început medic în marină, apoi se stabilise ca oculist la Marsilia[22a]. Deşi aparent avea cunoştinţe de patologie, este problematic dacă poate fi considerat un specialist în bolile mintale.

Douăzeci şi patru de ore după sosirea lui Vincent la azil, doctorul nota următoarele observaţii în registrul internatului voluntar: Subsemnatul, doctor în medicină, director al Casei de Sănătate din Saint-Rémy, certific prin prezenta că numitul van Gogh (Vincent), în vîrstă de treizeci şi şase de ani, născut în Olanda şi în prezent domiciliat la Arles (B.-du-R.)*, aflat în tratament la spitalul din acest oraş, suferă de manie acută, cu halucinaţii ale văzului şi auzului, care l-au determinat să se mutileze tăindu-şi urechea. Astăzi el pare să-şi fi revenit, însă nu găseşte forţa şi curajul de a trăi în libertate şi a cerut el însuşi să fie primit în această instituţie. Din cele expuse mai sus, cred că dl. van Gogh suferă de crize de epilepsie, foarte îndepărtate în timp unele de altele şi că este necesar să fie supus unei observaţii prelungite în acest aşezămînt"[23].

Diagnosticul doctorului Peyron se baza evident pe rapoartele spitalului din Arles şi pe relatările pe care tocmai i le făcuseră pictorul şi pastorul Salles. De atunci şi pînă astăzi, cazul lui van Gogh a constituit obiectul de studiu al multor medici; s-au prezentat diverse ipoteze, de la schizofrenie pînă la sifilis, ereditar sau dobîndit — cu toate că nu se poate dovedi existenţa nici unuia din ele — însă majoritatea cercetătorilor sînt de părere că suferea de un deranjament epileptic[24]. Van Gogh îi mărturisise doctorului Peyron că existaseră cazuri de epilepsie în familia mamei lui. În prezent, se consideră că boala sa era o „psihoză epileptoidă (epilepsie mintală

---

* *Bouches-du-Rhône*, departament în sudul Franţei, la vărsarea fluviului Ron. (n.tr.)

Scanned with OKEN Scanner

latentă)"; bolnavii atinşi de ea sînt sumbri, taciturni, insolenţi, suspicioşi, oricînd gata să se supere, să jignească, să cadă pradă nervilor, să lovească[25]. În plus, caracteristic acestei afecţiuni este că se manifestă periodic prin crize cu durate nedefinite, precedate de ceea ce se numeşte o „stare crepusculară" şi urmate de amorţire. În intervalul dintre crize însă pacientul se poartă absolut normal. În cazul lui Vincent van Gogh, de obicei crizele durau între două săptămîni şi o lună; începeau mai mult sau mai puţin brusc şi se repetau după multă vreme. În timpul lor, comitea diferite acte de violenţă — a încercat chiar să-şi înghită vopselele otrăvitoare —şi suferea de halucinaţii înspăimîntătoare. Se înţelege de la sine că toate activităţile normale, pictura, desenul, corespondenţa, încetau cu desăvîrşire de îndată ce îi revenea boala, care, ori de cîte ori nu era agitat, îi producea o stare de oboseală extremă. Dar, odată reinstalat calmul, nu păstra decît o vagă amintire despre ceea ce se întîmplase. În intervalele dintre crize, era în deplinătatea facultăţilor sale şi putea lucra, scrie şi gîndi cu luciditate perfectă; această luciditate îl făcea să-şi comenteze afecţiunea proprie cu o detaşare admirabilă şi cu o acceptare totală a inevitabilului. Uneori a încercat chiar să descrie — pe cît îl ajuta memoria lui înceţoşată — senzaţia de teroare pe care o trăia în momentele de paroxism ale crizei. În orice caz, scrisorile trimise de la Saint-Rémy şi tablourile pictate aici sînt ale unui om care îşi controla emoţiile. „Eclipsele" de care suferea nu au lăsat nici o urmă în pictura lui, deoarece perioadele de boală şi de activitate artistică au fost întotdeauna complet separate.

Deşi e posibil ca doctorul Peyron să fi diagnosticat exact boala lui van Gogh, pacientul său nu primea în afara celor două lungi băi săptămînale decît o îngrijire insuficientă. (Baia se făcea, se pare, în grup, într-o cămăruţă de la parter — la două şiruri de duşuri primitive aflate faţă în faţă — al căror aspect sinistru se refuză descrierii.) Este adevărat că, pe atunci, ştiinţa medicinii

Scanned with OKEN Scanner

nu beneficia de toate cunoştinţele şi metodele de care dispune azi, dar, pe de altă parte, şi directorul azilului din Saint-Rémy era celebru prin zgîrcenia lui. Ceilalţi pacienţi n-o duceau nici ei mai bine decît pictorul: toţi erau neglijaţi în mod egal. „Tratamentul bolnavilor din acest ospiciu e uşor de urmat — îi raporta Vincent fratelui său — căci nu se face *absolut nimic*"[26]. Dar, în mod destul de ciudat, la început van Gogh nu a fost nemulţumit de instituţia în sine, probabil fiindcă era lăsat în pace şi avea voie să picteze. De fapt asta şi era condiţia pe care o pusese la internare, deşi nu încape nici o îndoială că o îngrijire individuală mai susţinută ar fi contribuit în mare măsură la eliberarea minţii sale de tensiunea teribilă ce i-o provoca bănuiala că suferă de o boală incurabilă. Ce îi trebuia cel mai mult, însă primea în doze insuficiente, era asigurarea că mai existau speranţe şi că, într-un fel sau altul, se puteau găsi modalităţi de vindecare. Poate pînă şi minciunile evlavioase ar fi făcut minuni, dacă prin ele van Gogh ajungea să creadă că i s-ar putea reduce crizele ca durată şi frecvenţă, pînă la vindecarea totală. Ca toţi cei fără scăpare, el ar fi îmbrăţişat balsamul unor iluzii liniştitoare. Căci, într-adevăr, erau momente cînd se agăţa şi de această speranţă, amăgindu-se el singur cu mult curaj. Dar, în general, mediul deprimant din azil îi amintea neîncetat de propria lui stare, deşi susţinea că tovărăşia celorlalţi pacienţi îl împăca într-un fel cu boala de care suferea.

Chiar a doua zi după internare, van Gogh scria fratelui şi cumnatei sale: „Cred că am procedat bine venind aici. Mai întîi, văzînd *realitatea* vieţii nebunilor şi a smintiţilor din această menajerie îmi pierd frica vagă, teama de lucrul propriu-zis şi, puţin cîte puţin, ajung să consider nebunia o boală ca oricare alta... S-ar putea să rămîn aici multă vreme; nicăieri n-am fost mai liniştit ca aici şi la spitalul din Arles, ca să pot picta şi eu cîte puţin"[27]. Scria mai rar acum decît înainte, probabil şi fiindcă monotonia existenţei sale nu-l stimula să facă relatări frecvente, însă,

Scanned with OKEN Scanner

de cîte ori scria, scrisorile lui erau lungi şi foarte descriptive. La vreo două săptămîni după cea dintîi scrisoare, îi trimitea lui Theo o dare de seamă amănunţită asupra noii sale vieţi:

„De cînd sînt aici, grădina părăsită... mi-a ajuns pentru lucru şi încă n-am ieşit din incintă. Cu toate acestea, locurile din Saint-Rémy sînt foarte frumoase şi, încetul cu încetul, o să le fac probabil pe etape... Am o cameră mică tapetată în gri-verzui, cu două perdele verde marin pe care sînt desenaţi trandafiri deschişi la culoare şi nişte dungi înguste roşii-sîngerii. Aceste perdele, rămase probabil de la un pacient bogat însă ruinat şi mort, au un desen foarte frumos. Din aceeaşi sursă provine probabil un fotoliu foarte uzat, acoperit cu o tapiserie presărată cu puncte *à la* Diaz sau *à la* Monticelli: maron, roşu, roz, alb, crem, negru, albastru nu-mă-uita şi verde ca sticla. Prin fereastra cu gratii de fier văd un pătrat de grîu închis cu ziduri... de deasupra căruia dimineaţa văd soarele cum se ridică în toată splendoarea lui. Pe lîngă aceasta — cum peste treizeci de camere sînt neocupate — mai am o cameră pentru lucru.

„Încăperea în care stăm în zilele cu ploaie seamănă cu sala de aşteptare de clasa a treia din cine ştie ce sat înapoiat, cu atît mai mult cu cît există onorabili alienaţi care poartă mereu pălărie, ochelari, baston şi ţinuta de călătorie ca în staţiunile de pe malul mării şi care întruchipează pasagerii.

„Mîncarea e aşa-şi-aşa. Miroase în mod natural a mucegăit, ca într-un restaurant parizian cu gîndaci sau ca într-un internat. Nenorociţii de aici, nefăcînd absolut nimic (nici o carte, nimic să le treacă timpul, doar nişte bile şi un joc de dame), n-au altă distracţie zilnică decît să se îndoape cu năut, fasole, linte şi alte mărfuri şi articole coloniale, în cantităţi măsurate şi la ore fixe. Digerarea acestor produse făcîndu-se cu anumită greutate, ei îşi petrec zilele într-un mod pe cît de inofensiv, pe atît de necostisitor. Fără glumă, *teama* de nebunie îmi trece considerabil cînd îi văd de

Scanned with OKEN Scanner

aproape pe cei atinşi de ea, aşa cum aş putea fi şi eu foarte uşor într-o bună zi... Căci, deşi există şi din cei care urlă sau de obicei aiurează, aici găseşti o adevărată prietenie... Ei spun: «Trebuie să-i suferim pe ceilalţi pentru ca şi ceilalţi să ne sufere pe noi...» Şi noi între noi ne înţelegem foarte bine... Dacă pe unul îl apucă vreo criză, ceilalţi au grijă şi intervin ca să nu-şi facă vreun rău. Acelaşi lucru pentru cei care au mania de a se supăra des; vechii pensionari ai menajeriei se grăbesc să-i separe pe combatanţi, dacă se lasă cu bătaie...

„Mai sînt recunoscător pentru un lucru: observ că alţii au auzit şi ei, în timpul crizelor lor, sunete şi voci stranii, ca şi mine şi că şi lor li se pare că lucrurile sînt schimbătoare. Asta mai risipeşte ceva din oroarea cu care am rămas de pe urma crizei mele... Odată ce ştii că asta face parte din boală, o iei ca pe orice alt lucru... Îndrăznesc să cred că, odată ce ştii despre ce este vorba, odată ce eşti conştient de starea ta şi de faptul că poţi avea crize, atunci poţi face şi tu cîte ceva ca să nu fii cuprins în aşa hal de frică şi de groază... Acum, şocul [primei crize] a fost aşa de violent încît mi-era greaţă să fac măcar o singură mişcare şi nu-mi doream nimic altceva decît să nu mă mai trezesc niciodată. În prezent, această *oroare de viaţă* e deja mai puţin pronunţată, iar melancolia mai puţin acută. Dar *voinţă* nu am încă deloc, iar dorinţe, nici una sau aproape nici una... Iată de ce mă găsesc în situaţia de a nu putea ieşi de aici prea curînd; aş suferi în continuare de melancolie. Şi numai în ultimele zile repulsia mea faţă de viaţă s-a modificat destul de radical.

„Speranţa mea este că, peste vreun an, voi şti mai bine decît acum ce pot şi ce vreau. Atunci, încetul cu încetul, am să găsesc o formă de a lua totul de la capăt. În momentul de faţă nu-mi surîde nici un pic să mă duc la Paris sau oriunde altundeva; mă simt bine aici unde sînt. După părerea mea, cei care sînt aici de mai mulţi ani su-

Scanned with OKEN Scanner

feră de o îndobitocire totală. Pe mine, într-o anumită măsură pictura mă va feri de așa ceva"[28].

În timp ce relatarea de față constituie o încercare calmă și curajoasă de a-și analiza situația, Vincent van Gogh voia să-și cruțe fratele de noi griji și să-și domolească totodată anxietățile proprii. Dacă îi descria cu umor pensionarii azilului și chiar insista asupra avantajului de a se găsi în compania altor nebuni, el căuta să-i ascundă fratelui său ce deprimant era să trăiască numai printre imbecili și paranoici. Deși glumea pe seama hranei proaste, el nu-i spunea lui Theo — cum a recunoscut cîteva luni mai tîrziu — că încă din prima zi refuzase mîncarea azilului, preferînd să trăiască numai cu pîine și cu supă[29]. În general, se pare că dezavantajele noii sale existențe nu i-au apărut pictorului prea clar din prima clipă, în parte datorită voinței lui reduse, în parte fiindcă schimbarea i-a deviat gîndurile de la alte lucruri, dar cel mai mult din cauza revenirii poftei sale de muncă. Spera că munca îi va oferi un remediu, că îl va ajuta să-și depășească stările depresive și-i va da curajul de a înfrunta viitorul.

La o lună după internarea la Saint-Rémy, lui van Gogh i se permitea să picteze nu numai în parcul azilului, dar și în împrejurimi, însoțit de un gardian. Dacă era satisfăcut de munca sa și simțea că tablourile i-ar putea deveni mai bune ca înainte, el nu era încă pregătit să se confrunte cu un anturaj normal.

„M-am dus din nou în sat [la Saint-Rémy], și tot însoțit — relata el în iunie; simpla vedere a oamenilor și a lucrurilor îmi dădea o senzație de ameteală și mi-era foarte rău. În natură, ceea ce mă ține e sentimentul muncii"[30]. Totuși, era atent să nu se extenueze. Viața regulată și lipsită de neprevăzut împreună cu munca au contribuit mult la redobîndirea încrederii în sine a lui van Gogh. „Cu toate precauțiunile pe care le iau acum — îi scria lui Theo tot în iunie — nu voi mai ceda atît de ușor bolii și sper ca și crizele să nu se mai repete"[31].

Se înţelege că regimul lui van Gogh la azil era în toate privinţele mai suportabil decît al celorlalţi nefericiţi pacienţi. El se putea izola şi lucra, putea părăsi din cînd în cînd instituţia şi putea citi o mulţime de lucruri. Prin corespondenţa purtată cu fratele său era la curent cu toate evenimentele care îl interesau, iar Theo îi trimitea nu numai cărţi, ci şi ziare şi periodice. Aşa a aflat despre marea expoziţie de sculptură a lui Rodin şi de pictură a lui Monet, ţinute concomitent la galeria Petit în timpul Expoziţiei Universale şi de asemenea a citit despre Gauguin care expunea împreună cu Grupul impresionist şi sintetist la Volpini. Acest nume trebuie să-l fi contrariat oarecum, căci comenta: „Sînt deci înclinat să cred că şi-a creat o nouă sectă şi nu mai puţin infailibilă decît cele deja existente. Aceasta este expoziţia de care îmi vorbeai? Ce furtuni într-un pahar cu apă!“[30]. Dar, într-o scrisoare către sora sa Wil, Vincent discuta despre expoziţia lui Gauguin cu mai multă simpatie: „Prietenul meu care a stat cu mine la Arles şi alţi cîţiva au organizat o expoziţie unde aş fi participat şi eu dacă aş fi fost sănătos. Şi ce au putut realiza? — aproape nimic. În pînzele lor, totuşi, există lucruri noi, bune, care să-mi placă şi să mă entuziasmeze, de exemplu şi pe mine, te asigur“[32].

Deşi acum abia dacă mai schimba cîte o scrisoare cu Gauguin sau Bernard, van Gogh continua să se gîndească la prietenii lui şi în multe rînduri s-a simţit aproape de ei în timp ce lucra. Îşi amintea în mod special cum discutaseră împreună despre nevoia unei „arte consolatoare“ şi cum încercase el să-i explice lui Gauguin că un asemenea gen de artă fusese deja realizat de pictorii şcolii de la Barbizon[33]. Avea, se pare, în vedere, observarea obiectelor umile din natură şi redarea lor fără o prea mare preocupare pentru compoziţie, ca şi cum ar fi fost alese la întîmplare. Şi într-adevăr, printre primele sale picturi executate la Saint-Rémy, evident în grădina azilului, sînt mai multe ce înfăţişează flori sau plante cu fluturi sau insecte, care, la un loc, umplu com-

Scanned with OKEN Scanner

plet pînza. Cea mai importantă dintre acestea şi cea mai mare este o pictură cu stînjenei, ce arată ca o tapiserie cu flori şi frunze abil întreţesute şi în care nu apare nici cer nici fundal; întreaga suprafaţă a tabloului constituie o compoziţie unică şi ameţitoare prin repetarea aceloraşi forme ale florilor, aceloraşi desene ale frunzelor şi aceloraşi culori, dînd astfel senzaţia unei florescenţe luxuriante. A mai pictat şi două aspecte din grădină: o bancă înconjurată de trunchiuri de copaci îmbrăcaţi în iederă şi o alee de copaci şi boschete înflorite de-a lungul faţadei pavilionului pentru bărbaţi. În afară de acestea, a mai pictat o serie de peisaje cu cîmpul ce se întindea mult dincolo de fereastra lui cu gratii, cu îngrăditurile acestuia şi cu munţii ce îl mărgineau în depărtare. Printre puţinele lucrări aparent pictate în afara azilului în lunile mai şi iunie 1887, se numără trei tablouri cu chiparoşi.

„Mă preocupă într-una chiparoşii — îi scria Vincent lui Theo. Aş vrea să fac ceva cu ei în genul tablourilor cu florile soarelui, fiindcă mă mir că nimeni încă nu i-a pictat aşa cum îi văd eu. Sînt foarte frumoşi ca linii şi ca proporţii şi seamănă cu nişte obeliscuri egiptene. Iar verdele e de o calitate atît de distinsă. Ei formează pata *neagră* într-un peisaj însorit, dau o notă de negru dintre cele mai interesante şi mai greu de nimerit exact din cîte îmi pot eu imagina“[34]. În altă scrisoare, pictorul spunea: „Am făcut un peisaj cu măslini şi un nou studiu cu un cer înstelat. Cu toate că n-am văzut ultimele studii nici ale lui Gauguin nici ale lui Bernard, sînt aproape convins că aceste două studii de care îţi spun sînt realizate într-un spirit similar. Peste cîtva timp, cînd vei vedea cele două studii, precum şi pe cel cu viţa, îţi vei putea da seama şi mai bine decît prin cuvinte, ce am discutat noi, Gauguin, Bernard şi eu, cîteodată, şi ce ne-a preocupat; nu este o întoarcere la romantism sau la ideile religioase, nu. Totuşi, derivînd din Delacroix mai mult decît apare evident, şi printr-un desen şi o culoare mai voluntare decît exactitatea efectelor

Scanned with OKEN Scanner

de *trompe-l'oeil*, s-ar putea exprima o natură rustică mai pură decît periferia şi cabaretele Parisului; s-ar putea picta de asemenea fiinţe omeneşti mai senine şi mai pure decît avea Daumier în faţa ochilor, dar, bineînţeles, urmîndu-l pe Daumier în desenarea acestora... Gauguin, Bernard sau eu vom rămîne, toţi poate, la această formulă şi nu vom învinge, dar nici nu vom fi învinşi; noi nu sîntem, poate, aici pentru una sau pentru alta din posibilităţi, ci ca să consolăm sau să pregătim o pictură mai consolatoare"[35].

Cînd, în luna iunie, Vincent i-a trimis lui Theo primul lot de tablouri pictate la Saint-Rémy, cele două pînze, *Peisaj cu măslini* şi *Noapte înstelată*, nu figurau printre ele, nefiind, probabil, încă uscate. Van Gogh le-a trimis abia în octombrie. Între timp, Theo fusese cucerit de producţiile fratelui său, cu atît mai mult cu cît privea neliniştit arta mereu mai „simbolist sintetistă" a lui Gauguin şi Bernard. Pictura care se practica la Pont-Aven şi Le Pouldu i se părea prea ostentativă, prea „făcută", prea intelectuală şi se bucura că Vincent rămăsese mai aproape de natură, fiind mai puţin preocupat de căutarea unor singularităţi stilistice. „Ultimele tale tablouri — îi scria el fratelui său — mi-au dat mult de gîndit asupra stării spiritului tău cînd le-ai pictat. În toate există o vigoare a culorilor pe care n-o atinseseşi încă şi care constituie o calitate rară în sine, dar tu ai mers şi mai departe decît atît şi, dacă sînt cîte unii care se ocupă de căutarea simbolului prin torturarea formei, eu îl găsesc în multe din pînzele tale cînd îţi exprimi rezumatul gîndurilor tale despre natură şi despre fiinţele vii pe care le simţi atît de puternic legate de ea"[37].

Theo a fost fericit să prezinte lucrările lui Vincent la toţi prietenii lor. Gauguin, care în acea perioadă făcea mai mult sculptură, tocmai plecase în Bretania după ce aranjase expoziţia de la Volpini, însă Meyer de Haan a venit să vadă ultimul lot expediat de van Gogh. L-au urmat Camille Pissarro şi fiul său precum şi cîţiva străini.

Încurajat probabil de comentariile favorabile

Scanned with OKEN Scanner

transmise din Paris, la începutul lui iulie, adică la exact două luni după internarea lui în azilul din Saint-Rémy, Vincent a hotărît să se întoarcă o zi la Arles să-şi ia cele din urmă pînze, pe care le lăsase acolo pentru că nu se uscaseră încă. Dat fiind faptul că, numai cu puţin timp înainte, un simplu drum pînă în satul Saint-Rémy îi dăduse ameţeli, este surprinzător că pictorului i s-a permis să pornească într-o asemenea călătorie, chiar însoţit cum era de unul din supraveghetorii de la azil. E posibil ca excursia să fi fost motivată în parte şi de nevoia lui van Gogh de ceea ce el şi Gauguin numeau „promenade nocturne şi igienice" (iar Saint-Rémy nu se putea lăuda cu o instituţie de acest fel). Totul s-a petrecut cu bine, deşi Vincent nu i-a putut vedea nici pe doctorul Rey, nici pe pastorul Salles, amîndoi absenţi din oraş. S-a întors în aceeaşi seară şi a pregătit expedierea tablourilor. Nu mult după aceasta şi la scurtă vreme după ce soţia lui Theo i-a scris că aştepta un copil în februarie 1890 (ea dorea să fie băiat, ca să-i pună numele Vincent), pictorul a avut o nouă criză, pe o zi cu vînt, cînd picta în afara incintei azilului. Însă criza nu a venit atît de brusc încît să-l împiedice să-şi termine tabloul.

Prima criză a lui van Gogh la Saint-Rémy a fost cel puţin la fel de gravă, dacă nu chiar mai gravă, decît cele din Arles. Ea era însoţită de tentative de sinucidere şi de halucinaţii teribile, a căror intensitate a scăzut foarte încet[38]; i-a urmat o stare depresivă profundă, căci revenirea crizelor nu făcea decît să scoată şi mai clar în evidenţă caracterul cronic al infirmităţii pictorului. Doctorul Peyron a mers cu sinceritatea faţă de el pînă la a-i spune că nu avea prea multe speranţe pentru viitorul apropiat, dar cel puţin i-a asigurat o mîncare mai bună — carne şi vin în costul curent — deşi lui van Gogh nu-i plăcea să beneficieze de un regim preferenţial. Ce contribuia în plus la demoralizarea lui era atmosfera religioasă din azil care pe el, un protestant, îl făcea să se sufoce în acel mediu de puternică devoţiune catolică. Ajunsese la faza în care se

Scanned with OKEN Scanner

temea de ceilalţi pacienţi şi evita orice contact cu ei. Rămînea cea mai mare parte a timpului în dormitorul său, mai ales că o vreme i se interzisese să picteze fără a cere voie, o măsură ce i se părea umilitoare, deoarece insista în permanenţă că numai lucrul îi îndepărta gîndurile de la boală şi-l putea ajuta să-şi depăşească starea depresivă. Timp de şase săptămîni nu a părăsit clădirea nici măcar pentru a ieşi în grădină — o parte din acest interval a fost, desigur, bolnav — iar cînd a reînceput să picteze, o bună bucată de vreme a rămas tot în camera sa.

„E un timp minunat afară — îi scria el sorei sale, Wil. Totuşi de mult, nu ştiu de ce, n-am ieşit din camera mea de două luni. Trebuie curaj, iar acesta îmi lipseşte adeseori. De cînd sînt bolnav, sentimentul singurătăţii mă cuprinde atît de puternic afară, pe cîmpuri, încît ezit să mai ies. Cu timpul îmi va trece poate. Numai atunci cînd sînt în faţa şevaletului şi pictez mai simt puţină viaţă în corp... Cu sănătatea stau atît de bine că fizicul va cîştiga din nou“[39].

În mod destul de surprinzător, ultima şi, cel puţin într-o anumită măsură, neaşteptata criză a lui van Gogh în loc să-i slăbească voinţa, i-a întărit-o. „În timpul crizelor mă simt laş în faţa fricii şi suferinţei — îi explica el fratelui său — mai laş decît de obicei, şi poate că tocmai această laşitate morală, pe care înainte nu doream deloc s-o vindec, este cea care mă face acum să mănînc singur cît doi, să lucrez din răsputeri, să mă menajez în raporturile mele cu ceilalţi bolnavi, de teamă să nu recidivez; în sfîrşit, acum încerc să mă vindec asemeni unuia care, vrînd să se sinucidă, a găsit apa prea rece şi caută să ajungă din nou pe mal“[40].

Primul tablou pictat de van Gogh după însănătoşire a fost un autoportret în care apare slab şi palid şi unde faţa albă, părul galben şi barba roşcată sînt proiectate pe un fundal de un albastru intens. În mînă ţine o paletă; privirea lui pătrunzătoare exprimă mai degrabă hotărîre decît descurajare; flacăra era departe de a fi stinsă, iar

Scanned with OKEN Scanner

el o menţinea cu multă fermitate. Lucra încet, dar fără oprire, de dimineaţa pînă noaptea. În acelaşi timp, îi mărturisea lui Theo că se aştepta la o nouă criză pe la Crăciun. Dacă aceasta avea să vină, dovedind astfel că „tratamentul" de la azil era neputincios faţă de sănătatea lui, atunci el avea să se gîndească la întoarcerea înapoi în nord, cu atît mai mult cu cît, sub influenţa unei vieţi regulate, ajunsese la armonii coloristice mai puţin vii. Peisajul pe care îl pictase în timpul crizei era, după cum îi spunea lui Theo, „o încercare mai sobră, în culori mate, fără explozie, cu nuanţe de verde frînt, cu un roşu şi cu un galben feruginos, ocru, astfel încît îţi spuneam că, în anumite momente îmi venea s-o iau de la capăt cu o paletă de culori ca în Nord"[41].

În multe din tablourile pictate la Saint-Rémy, van Gogh manifestă o predilecţie marcată pentru culorile „noroioase": maron, ocru, purpuriu stins. Violenţa şi strălucirea paletei sale era treptat înlocuită de culorile mai monotone, de armoniile mai întunecate, de evitarea ciocnirilor şi contrastelor cromatice. Uneori, totuşi, utiliza tonurile blînde, anume roz şi vernil, fără accentele puternice din perioada arleziană. O bună parte din pînzele sale manifestau o atitudine calmă, ce părea să anunţe o nouă viziune deşi, către sfîrşitul şederii la Saint-Rémy, el a revenit încă o dată la culorile mai vii şi mai vibrante, ca o expresie a vitalităţii lui recîştigate.

Veştile primite de van Gogh din Paris cu puţin înaintea ultimei crize erau deosebit de bune pentru el, dar a trebuit să treacă o lună întreagă pînă ce mintea i-a fost suficient de limpede ca să poată răspunde. A avut cuvinte de adîncă bucurie şi emoţie aflînd că Jo aştepta un copil. Theo îl informa că plănuiau să se mute şi să închirieze o cameră în clădirea unde locuia Tanguy, pentru a depozita acolo pînzele lui, ale lui Vincent, astfel încît bătrînul negustor să poată expune cît mai multe din ele. „Îţi imaginezi — în scria Theo — ce entuziasmat e de cele pline de culoare, ca viile [roşii de la Montmajour] şi de efectul noc-

Scanned with OKEN Scanner

turn [fluviul Ron, Arles] etc. Păcat că nu-l poţi auzi!"[37] Însă mai importantă decît toate era vestea că un secretar al asociaţiei celor XX din Bruxelles i se adresase lui Theo întrebîndu-l dacă Vincent primea să expună împreună cu grupul belgian în 1890; urma să fie invitat şi Bernard.

Pînă la acea dată, van Gogh nu-şi prezentase lucrările decît în cadrul unor mici expoziţii pe vremea cînd încă se găsea la Paris, expoziţii organizate în parte de el însuşi. De cînd plecase în sud, fratele său îi trimisese trei picturi şi cîteva desene la Salonul Independenţilor din 1888 şi alte două tablouri în septembrie 1889; *Stînjeneii* şi *Noaptea înstelată pe Ron,* acesta din urmă atîrnat într-un loc foarte nefavorabil. Niciodată însă nu fusese invitat la o expoziţie importantă, bazată pe selecţia participanţilor. Dacă Pissarro şi Monet, Seurat şi Signac, Lautrec şi Anquetin şi, în ultimă instanţă, Gauguin, fuseseră oaspeţii celor XX între 1887 şi 1889, van Gogh nu se aştepta, se pare, să-i urmeze atît de curînd. Cu toate acestea, invitaţia nu l-a emoţionat, căci i-a declarat lui Theo că nu îl interesa şi că nu ţinea cu tot dinadinsul să expună, deşi nu intenţiona nici să refuze participarea. Cam în aceeaşi perioadă, Vincent îl ruga pe fratele său să intervină pe lîngă olandezul Isaäcson, pe care Theo îl cunoscuse prin intermediul lui Meyer de Haan şi să-l oprească de a scrie un articol despre pictura lui. Considera că este mai bine să aştepte pînă ce sănătatea îi va permite să adune un grup de tablouri pe care să le intituleze „Impresii din Provenţa". Apare evident, prin urmare, că în acel moment van Gogh nu se simţea încă pregătit pentru o confruntare cu publicul. Dar, cînd a primit invitaţia din partea celor XX, a acceptat-o fără a se interesa cine mai era invitat odată cu el. Desigur, trebuia să fie contingentul obişnuit de poantilişti mereu prezent la expoziţiile celor XX (de data aceasta Signac, Lucien Pissarro, Dubois-Pillet şi Hayet), plus Redon, Renoir şi Lautrec. În timp ce majoritatea acestora expuseseră şi înainte cu cei XX, în afara lui van Gogh mai erau doi noi veniţi: unul era Sisley,

Scanned with OKEN Scanner

care declinase o invitație în 1888, celălalt Paul Cézanne. În ce îl privește pe Emile Bernard, el sau n-a mai fost invitat, sau a refuzat din nou să expună odată cu Signac și prietenii acestuia, în orice caz, numele lui nu figurează pe lista participanților la expoziția din 1890.

Dacă întotdeauna și fără excepții erau recunoscuți marii inovatori ai timpului, în ciuda multitudinii derutante de talente noi, de tendințe contrare, de imitatori și de glorii efemere, un omagiu trebuie adus personalității competente a lui Octave Maus și a membrilor grupului celor XX. Din 1886, cînd pentru prima dată îl invitaseră pe Seurat la expoziția lor din 1887, aceștia continuau să trimită invitații unor artiști din noua generație ale căror nume nici măcar nu erau cunoscute în Franța. Astfel, în 1887, „căutătorul de talente" al grupului la Paris, Théo van Rysselberghe, raporta, după o vizită la Toulouse-Lautrec (care nu participase înainte la nici o expoziție importantă și nu expusese încă la Salonul Independenților): „Micuțul *Bas-du-Cul** nu e rău. Individul are talent! Categoric la cei XX! *N-a expus niciodată.* Face în prezent lucruri foarte nostime, Circul Fernando, tîrfe și tot restul. Cunoaște bine multă lume. Pe scurt, e bun. Ideea de a veni la cei XX cu scene [de bordel] din «*rue* Sèze» și din «*rue* Laffitte» i se pare foarte șic! . . ."[42].

Cînd a primit invitația la expoziția celor XX în ianuarie 1890, Cézanne nu mai expusese din anul 1877; atunci apăruse pentru ultima dată în public la o expoziție colectivă a colegilor săi impresioniști. E drept că un tablou de-al lui tocmai fusese inclus la Expoziția Universală, deoarece prietenul și admiratorul său Chocquet condiționase organizatorilor că nu le va împrumuta o parte din mobila sa antică decît dacă aceștia prezentau și cel puțin o pictură de Cézanne în cadrul marii manifestări internaționale. Astfel și el, ca și Gauguin, deși într-un mod mai puțin osten-

* Referire destul de puțin reverențioasă la diformitatea pictorului. În traducere literală: *Josul fundului* (fr.) (n.tr.)

tativ, intrase la Expoziţia Universală pe uşa de dindos. În afara unui grup restrîns de iubitori de artă şi pictori care mergeau să-i vadă lucrările la *père* Tanguy, nimeni nu-l cunoştea pe Cézanne. Dar trimisul celor XX se pare că s-a dus direct la *père* Tanguy, unde a văzut şi tablourile lui Cézanne şi pe ale lui van Gogh. Primul trebuie să fi fost la fel surprins ca şi al doilea de invitaţia la expoziţia din Bruxelles. În timp ce van Gogh era bine informat despre grupul belgian datorită lui Seurat, Signac, Pissarro şi mai ales a lui Gauguin, care primise o invitaţie tocmai cînd era la Arles, este posibil ca Cézanne să nu fi auzit niciodată de această asociaţie. Aparent, la început el şi-a declinat participarea — asemeni lui Degas, pictor care, în mod consecvent, refuza să expună şi la cei XX şi oriunde altundeva, retrăgîndu-şi tablourile chiar din Expoziţia Universală — dar, cînd Octave Maus l-a acuzat că se izolează dispreţuitor şi i-a enumerat cine erau ceilalţi invitaţi, Cézanne a revenit şi a răspuns:

„Luînd cunoştinţă de scrisoarea dumneavoastră atît de măgulitoare, încep prin a vă mulţumi şi răspund cu plăcere amabilei dumneavoastră invitaţii. Îmi va fi totuşi permis să resping acuzaţia de dispreţuitor, cu care mă gratificaţi relativ la răspunsul meu de a nu lua parte la expoziţiile de pictură? Vă voi mărturisi în această privinţă că, numeroasele studii cărora m-am consacrat nedîndu-mi decît rezultate negative şi temîndu-mă de critici încă prea justificate, mă hotărîsem să lucrez în tăcere pînă în ziua cînd m-aş fi simţit în stare să apăr sub aspect teoretic rezultatul lucrărilor mele. Dar, în faţa plăcerii de a mă găsi într-o companie atît de aleasă, nu ezit să-mi schimb hotărîrea . . .“[43].

Cézanne a promis trei tablouri; van Gogh intenţiona să trimită de două ori mai multe. „Cu mare plăcere primesc invitaţia dumneavoastră de a expune împreună cu cei douăzeci — i-a scris el lui Octave Maus. Iată lista pînzelor pe care vi le-am rezervat: nr. 1, *Floarea-soarelui;* 2, *Floarea-soarelui;* 3, *Viţa;* 4, *Livadă înflorită* (Arles); 5,

Scanned with OKEN Scanner

Lan de grîu la răsăritul soarelui (Saint-Rémy); 6, *Via roşie* (Montmajour). Toate aceste pînze sînt de 30 [aprox. 92×73 cm]. Depăşesc poate spaţiul de patru metri [acordat fiecărui invitat], dar, întrucît consider că toate şase împreună, astfel alese, vor da un efect de culoare ceva mai variat, poate veţi găsi o modalitate de a le aşeza"[44].

Între timp, van Gogh nu era preocupat decît de un singur lucru: munca lui. Simţea că o criză mai violentă i-ar putea distruge pentru totdeauna capacitatea de a picta şi era hotărît să folosească la maximum timpul care îi rămînea. De asemenea era tot mai convins că un mediu mai puţin morbid i-ar mări şi rezistenţa şi productivitatea. Mai mult chiar, avea o dorinţă acută de a comunica direct cu prietenii, de a discuta probleme de artă cu alţi confraţi pictori, de a scăpa de izolarea totală şi apăsătoare în care trăia de aproape şase luni la azilul din Saint-Rémy. În afara doctorului Peyron, cu care n-a legat niciodată raporturi atît de prieteneşti cum făcuse cu internul Rey şi pe care dealtfel nici nu-l vedea prea des, practic nimeni din tot aşezămîntul nu avea măcar minimum de cultură ca să poată purta o discuţie cu el. Maicile, după cum era de aşteptat, aveau o părere proastă despre arta lui şi nici el nu pare să fi stat prea mult de vorbă cu vreuna din ele[44a]. Mai frecvent intra în contact cu gardienii, în special cu cei doi care, de obicei, îl însoţeau pe rînd ori de cîte ori lucra în afara azilului, însă nici în prezenţa lor van Gogh nu se dovedea prea vorbăreţ, deşi din cînd în cînd îl întreba pe unul din ei despre muncile cîmpului şi despre ţărani. Acest gardian şi-a amintit mai tîrziu că nu l-a văzut niciodată pe van Gogh rîzînd sau măcar zîmbind[45]. Pe gardianul-şef îl cunoştea mai bine pictorul, pictîndu-i un portret lui şi soţiei lui. Lipsa unei companii stimulatoare, adăugată la toate celelalte inconveniente, l-a îndemnat în toamna lui 1889 să considere posibilitatea întoarcerii în Nord. În această stare de spirit, recapitula într-o scrisoare către fratele său

atît motivele pentru care venise în Sud cît şi cele pentru care acum voia să plece:

„Tu ştii foarte bine că eu am venit în Sud şi că m-am apucat de lucru aici pentru o mie de motive: voiam să văd o altă lumină, credeam că, privind natura sub un cer mai limpede, îmi voi forma o reprezentare mai exactă a modului de a simţi şi de a desena al japonezilor; voiam, în sfîrşit, să văd acel soare mai puternic, fiindcă am simţit că, dacă nu-l cunosc, nu voi înţelege, din punctul de vedere al execuţiei, al tehnicii, tablourile lui Delacroix şi pentru că am simţit că, în Nord, culorile prismei se voalează din cauza ceţii. Toate acestea încă rămîn oarecum valabile. Apoi, se mai adaugă slăbiciunea mea pentru acel Sud pe care Daudet l-a pictat în *Tartarin* şi pentru că, pe ici pe colo, am găsit şi eu prieteni şi lucruri care îmi plac aici. Atunci vei înţelege că, deşi mi-este groază de răul meu, totuşi simt că mi-am creat legături prea puternice aici — legături care ar putea face ca mai tîrziu să doresc din nou să lucrez aici — deşi se poate la fel de bine întîmpla să mă întorc relativ curînd în Nord. Ei da şi nu-ţi voi ascunde că, tot aşa cum în prezent sînt foarte lacom la mîncare, am o dorinţă teribilă de a-mi revedea prietenii şi de a revedea peisajul rustic al Nordului“[40].

Dar van Gogh nu avea încă o idee clară despre cum avea să trăiască în Nord. Se temea întrucîtva să meargă după Gauguin la Pont-Aven, unde era prea multă lume pentru gustul lui; se gîndea că o soluţie mai bună ar fi fost să stea în gazdă la vreun pictor care locuia la ţară în apropierea Parisului. O posibilitate era Vignon, alta, preferabilă, Camille Pissarro, despre care Theo îi vorbea deseori în scrisorile sale. Cei doi fraţi aveau o înaltă consideraţie faţă de Pissarro; era evident că temperamentul echilibrat şi natura binevoitoare a pictorului mai vîrstnic nu putea exercita decît o influenţă favorabilă asupra lui Vincent. Aparent, Pissarro nu se opunea acestui plan, deşi numai cu un an mai înainte fusese nevoit să decline o propunere similară din partea

Scanned with OKEN Scanner

lui Meyer de Haan, motivînd lipsă de spaţiu. A promis că va mai reflecta, însă Theo nu-şi făcea mari iluzii în privinţa lui. „Nu cred că el are vreun cuvînt în casa lui, unde nevastă-sa e capelmaistru", îi scria Theo lui Vincent. Într-adevăr, soţia lui Pissarro se temea ce efect va avea prezenţa în casă a unui om dezechilibrat asupra copiilor ei, dintre care ultimii doi erau sub zece ani. Pissarro însă a căutat în alte părţi şi a venit cu sugestia ca Vincent să încerce la doctorul Gachet din Auvers, care prezenta un triplu avantaj: era medic, îl interesa arta modernă şi era prieten cu Cézanne, Guillaumin şi Pissarro însuşi printre alţii, avînd chiar înclinaţii artistice, căci *hobby*-ul lui era să facă gravuri[46].

În timp ce Pissarro şi Theo explorau posibilitatea de a-l trimite pe Vincent în primăvara următoare la Auvers-sur-Oise, nu departe de Paris, unde Gachet l-ar fi putut supraveghea discret, pictorul lucra fără încetare. Deşi nu mai dorea la fel de mult să fie împreună cu Gauguin şi Bernard, van Gogh tot se mai gîndea la ei cînd picta. El pare să fi avut o conştiinţă cu totul specială a legăturii lui cu grupul din Pont-Aven cînd, în luna iunie, a realizat un peisaj straniu, de neuitat, cu o noapte înstelată deasupra unui sat ce arăta ca o combinaţie între Saint-Rémy şi reminiscenţele sale din Nord. Această pînză este unul din puţinele cazuri cînd van Gogh s-a îndepărtat de la observarea directă a naturii şi şi-a lăsat imaginaţia să inventeze liber forme şi culori pentru a crea o stare specifică. Această *Noapte înstelată*, cu casele ei adormite, cu chiparosul falnic ţîşnind spre cerul de un albastru profund, animat de vîrtejul stelelor galbene şi de razele lunii oranj, este o încercare deliberată de a reprezenta viziunea unei comprimări incredibile şi a unei eliberări de emoţiile copleşitoare mai degrabă decît un studiu plin de afecţiune pentru aspectele paşnice ale naturii înconjurătoare. Această tendinţă şi utilizarea similară a conturelor groase pot fi remarcate în mai multe picturi din aceeaşi perioadă, mai ales într-un peisaj cu măslini verzi-

Scanned with OKEN Scanner

argintii pe un cîmp ondulat, cu un şir de munţi albaştri în fund, peste care pluteşte un nor alb compact. Într-o scrisoare către fratele său, van Gogh încerca să explice ce intenţionase să realizeze: „Măslinii cu norul alb şi fundalul muntos, precum şi răsăritul de lună şi efectul nocturn sînt exagerări din punctul de vedere al aranjamentului; liniile sînt şerpuite ca în gravurile vechi pe lemn". Şi continua: „Acolo unde aceste linii sînt strînse şi voite începe tabloul, chiar dacă este exagerat. Cam aşa ceva simt Bernard şi Gauguin. Ei n-ar cere forma exactă a unui copac, însă vor cu tot dinadinsul să se spună dacă forma e rotundă sau pătrată — şi, pe cinstea mea, au dreptate, fiindcă sînt exasperaţi de perfecţiunea fotografică şi stupidă a unora. Ei nu vor cere culoarea exactă a munţilor, ci vor spune: «ce dracu, munţii erau albaştri? Atunci turnaţi albastru şi să nu vă prind că-mi spuneţi că era un albastru cam aşa sau cam aşa. Era albastru, nu? Bun, faceţi-i albaştri şi gata!»"[47]. (Este tocmai sfatul pe care Gauguin i-l dăduse şi tînărului Sérusier.)

Theo n-a întîrziat să observe asemănarea dintre noile tendinţe ale fratelui său şi cele ale lui Gauguin. Cînd a primit, în octombrie, un grup de pînze pictate recent de Vincent şi un număr de lucrări de la Gauguin, din Bretania, el a scris la Saint-Rémy: „În ultimul pachet de la Gauguin apar aceleaşi preocupări ca şi la tine..." În acelaşi timp însă, nu-i ascundea fratelui său că nu-i plăcea noua lui viziune din picturile trimise, după cum nu-i plăcea nici a lui Gauguin. Referitor la tabloul *Stînjenei*, care tocmai se întorsese de la Salonul Independenţilor, Theo îi explica: „Am impresia că tu eşti cel mai tare cînd pictezi lucruri adevărate, ca asta sau ca *Diligenţa de Tarascon*... sau ca *Pădurea cu viţă*... forma e atît de bine prinsă iar ansamblul e plin de culori. Îmi dau seama ce te preocupă în noile tale pînze, ca aceea cu satul sub clar de lună sau cea cu munţii, dar mi se pare că stilul căutat micşorează din senzaţia adevărată a lucrurilor"[48].

Scanned with OKEN Scanner

„În ciuda celor ce-mi spui — replica Vincent, anume că stilul căutat dăunează deseori celorlalte calităţi, adevărul este că simt un imbold puternic să caut stilul, dacă vrei, dar înţeleg prin aceasta un desen mai viril şi mai voluntar. Dacă prin asta semăn mai mult cu Bernard sau Gauguin, n-am ce face. Dar sînt înclinat să cred că te vei obişnui şi tu cu timpul". Apoi, ca după o reflexie, pictorul preciza: „Sînt conştient că studiile desenate cu linii groase şi atît de noduroase din ultimul transport nu erau încă ceea ce vor trebui să fie şi totuşi îndrăznesc să te îndemn să crezi că în domeniul peisajului se va încerca o masare a obiectelor prin intermediul unui desen care să exprime întrepătrunderea maselor... Bernard a găsit nişte lucruri perfecte în această privinţă. În sfîrşit, nu-ţi forma prea repede o prejudecată contra"[49].

Dar, în timp ce van Gogh menţinea o legătură spirituală cu Gauguin şi Bernard, ale căror ultime lucrări însă nu le văzuse şi cărora le scria foarte rar, fiind prins cu totul de munca proprie, el a căzut în toamna lui 1889 sub farmecul unor artişti complet diferiţi de cei din Pont-Aven. Copia lucrările maeştrilor picturii după litografii, reproduceri şi gravuri în lemn. Era atras de către Delacroix, Rembrandt şi chiar de anumite producţii sentimentale ca, de exemplu, o pictură de Virginia Demont-Breton, dar, cu o prioritate absolută, copia tablouri de Millet; la începutul lui 1890 a pictat şi după Daumier. Theo i-a expediat o serie de gravuri de Lavieille după Millet ca şi unele reproduceri după desene ale acestuia. Încă de pe cînd se apucase să picteze ţărani din Brabantul său natal, van Gogh a fost impresionat de simplitatea monumentală a personajelor lui Millet, de observarea pătrunzătoare a poziţiilor şi gesturilor tipice. Şi-a amintit poate că Pissarro considera desenele lui Millet „de o mie de ori mai bune decît tablourile lui", deşi îi aprecia pictura ca „invadată de sentimentalitate"[50]. Dar în gravurile şi desenele pe care le studia el acum, această sentimentalitate era mult mai puţin apa-

rentă, utilizarea umbrelor și luminilor mult mai accentuată decît în tablouri, iar siluetele se detașau mai categoric. Copiind aceste modele sau lucrările mai romantice, mai nervoase și mai inspirate ale lui Delacroix, van Gogh putea încerca din nou ceea ce-și dorise mereu să realizeze în Sud: anume să folosească în mod mai arbitrar culorile. „Mi se pare — îi scria el lui Theo, că a picta după aceste desene de Millet înseamnă a le *traduce în altă limbă*, nu a le copia“[49].

Și, într-adevăr, lucrînd după reproduceri în alb și negru, van Gogh nu numai că a inventat schemele coloristice, dar a subliniat formele obiectelor încercînd să traseze acea „linie mare și noduroasă“ pe care o căuta și în picturile sale direct după natură. Din toamna lui 1889 pînă în primăvara lui 1890, el a realizat nu mai puțin de douăzeci și trei de tablouri — majoritatea de mici dimensiuni — după Millet și este neîndoios că tocmai forța și plasticitatea cu care acesta scotea în evidență figurile individuale de țărani, surprinși în atitudini tipice pe fundalul unui peisaj rustic, l-au inspirat pe van Gogh.

„Te asigur — îl informa Vincent pe Theo — că mă interesează enorm de mult să fac cópii și că, deocamdată neavînd modele vii, ele mă vor ajuta să nu pierd din vedere figurile omenești. Așez reproducerea în alb-negru după Delacroix sau Millet în fața mea ca pe un motiv. Apoi încep să improvizez cu culori dar, evident, nefiind eu însumi în totalitate și căutînd să-mi amintesc tablourile *lor*. Însă amintirea și rezonanța vagă a culorilor lor în simțirea mea, chiar dacă nu sînt exacte, reprezintă o interpretare a mea proprie“[51].

Se pare că, spre sfîrșitul acelui an fatidic 1889, inspirația lui van Gogh a început să slăbească. I-ar fi plăcut să picteze asfințituri de soare, dar nu i se permitea să lucreze prea tîrziu după-amiezile afară. Îl plictiseau la culme serile de la azil, deși citea foarte mult, în special drame istorice de Shakespeare. Cînd nu putea picta în exterior, nu o dată recurgea la naturile moarte, din care făcuse atît de multe la Paris și Arles. În schimb,

Scanned with OKEN Scanner

atunci cînd nu copia vreun tablou străin, realiza replici la propriile picturi — unele din ele destinate mamei sau sorei lui — ca, de exemplu, *Dormitorul* său din Arles, pe care Theo i l-a expediat de la Paris la Saint-Rémy special în acest scop. Intenţiona chiar să picteze dublete la *Diligenţa de Tarascon* şi *Via roşie*. În alte cazuri, executa pe loc replici la tablouri pictate la Saint-Rémy. A realizat de asemenea un aspect din pavilionul bolnavilor mintali de la spitalul din Arles, după o schiţă făcută acolo. În cele din urmă avea să ceară fratelui şi mamei sale să-i trimită unele desene şi schiţe vechi de ţărani, ca să lucreze după ele... Astfel a ajuns să utilizeze din nou un desen (sau o litografie) executat la Haga între 1882 şi 1885 pentru un tablou cu un bătrîn îndoliat şi care plînge, intitulat *La porţile eternităţii*. S-a inspirat chiar dintr-un desen înfăţişînd o *Arleziană*, pe care Gauguin îl făcuse pentru propria lui versiune a *Cafenelei de noapte*[51a].

„Am încercat să respect desenul dumneavoastră cu fidelitate — i-a explicat ulterior Vincent prietenului său — şi totuşi mi-am luat libertatea să-l interpretez prin intermediul unei culori potrivite cu caracterul sobru şi cu stilul desenului în cauză. E o sinteză de arleziană, dacă vreţi; şi cum sintezele de arleziene sînt rare, consideraţi-o ca pe o operă a dumneavoastră şi a mea, ca pe un rezultat al lunilor noastre de muncă împreună“[52]. De fapt, van Gogh a pictat mai multe uleiuri cu acest subiect. Este posibil ca studiul lui Gauguin să-l fi ajutat să picteze figuri umane, căci Vincent regreta mereu nepriceperea sa de a găsi modele în Saint-Rémy care să-i pozeze pentru portrete. Oricum, odată cu venirea iernii a scăzut şi numărul peisajelor sale — deşi a mai pictat o vedere de la fereastra camerei a cîmpului învecinat, pe care îl avea încă în atîtea pînze, de data aceasta sub o ploaie torenţială — iar activitatea lui de interior se baza aproape exclusiv pe „surse“ găsite în lucrările proprii sau ale altor pictori.

Scanned with OKEN Scanner

Dar copiile şi duplicatele nu-l împiedicau pe van Gogh să lucreze în aer liber, uneori chiar pe vreme rece. Deşi mult mai rar decît înainte, făcea numeroase plimbări prin împrejurimi, ceea ce-i oferea posibilitatea mai apoi să picteze unele peisaje din memorie. Totodată era în căutare de noi subiecte, mărturisindu-i fratelui său: „Am tablourile coapte în capul meu; ştiu dinainte locurile pe care vreau să le pictez în lunile viitoare“[53]. În anumite ocazii, cînd subiectele nu puteau să-l „aştepte“, le ataca pe loc, aşa cum a făcut, de exemplu, cu un grup de muncitori ce reparau trotuarul unui bulevard din Saint-Rémy, printre giganticele trunchiuri ale unor platani noduroşi, ale căror frunze se îngălbeneau. (La interval de numai cîteva zile, a pictat şi o a doua versiune a pînzei.)

În gîndurile şi în scrisorile lui Vincent revenea frecvent problema „noutăţii“ subiectului, iar el părea mereu preocupat dacă anumite motive nu mai fuseseră cumva pictate şi de alţi artişti. Simţea că Provenţa oferea o mulţime de subiecte care nu fuseseră încă destul explorate, precum viile, chiparoşii, măslinii; către acestea îşi îndrepta el în mod special atenţia deoarece nu voia să părăsească Sudul fără a fi realizat un număr de tablouri care să fie complet „noi“. Astfel, subiectele care l-au atras cel mai mult în ultimele luni ale lui 1889 au fost munţii colţuroşi din apropierea azilului [extremităţile sudice ale Alpilor], eleganţii chiparoşi întunecaţi a căror formă conică părea atît de plină de mistere şi, mai ales, măslinii paşnici, verzi-argintii, pe care nu-i mai pictase înainte. Începuse o suită de tablouri înfăţişînd culegătoare de măsline, deşi simţea că Puvis de Chavannes ar fi ştiut probabil mai bine să „explice“ aceşti copaci pitoreşti decît o făcea el. Dar îşi amintea de Gauguin şi Bernard şi îi spunea lui Theo: „Am lucrat lunile acestea în livezi de măslini, fiindcă mă înfuriaseră cu Isus al lor în grădina unde nu se observă nimic. Bineînţeles, în ce mă priveşte nici nu mă gîndesc să pictez ceva din Biblie şi le-am scris lui Bernard şi Gauguin că, după opinia mea, datoria noastră e să gîn-

Scanned with OKEN Scanner

dim, nu să visăm şi că eram deci mirat, în faţa muncii lor, că se lăsaseră să alunece în acea direcţie . . .“[54].

Trecuse exact un an de cînd van Gogh îi scrisese pentru ultima oară lui Bernard, însă acum, în toamna lui 1889, el dorea să reia corespondenţa. „Fratele meu mi-a scris că o să veniţi să-mi vedeţi pînzele — îi scria el. Ştiu deci că v-aţi întors la Paris şi îmi face o deosebită plăcere că v-aţi gîndit să vedeţi ce am pictat eu între timp. La rîndul meu sînt foarte curios să aflu ce aţi adus de la Pont-Aven. Capul nu mi-e deloc la corespondenţă, dar simt un mare gol de cînd nu mai sînt la curent cu tot ce faceţi voi, Gauguin şi ceilalţi . . . Mai am încă o duzină de studii aici care sînt probabil mai pe gustul tău decît cele de astă vară, pe care fratele meu presupun că vi le-a arătat. Printre ele este şi o *Intrare într-o carieră:* stînci lila deschis şi un pămînt roşiatic, precum în anumite desene japoneze. Ca desen şi diviziune a culorii în planuri mari, există multe legături cu ceea ce faceţi voi la Pont-Aven. Am fost mai stăpîn pe mine în aceste ultime studii, fiindcă starea sănătăţii mele s-a îmbunătăţit . . . Asta îţi va dovedi, sper, că nu m-am ramolit încă. Doamne! ţinutul e tare afurisit aici şi e foarte greu să desprinzi caracteristica internă a locurilor, ca să nu fie doar un lucru vag trăit, ci pămîntul adevărat al Provenţei. Ca să ajungi la el trebuie să sapi şi anume adînc, drept care, natural, totul devine puţin abstract, căci se pune problema să dai soarelui şi cerului forţa şi strălucirea lor, iar terenurilor arse — şi melancolice — aroma lor fină de lămîiţă. Măslinii de aici, dragul meu, iată ce cred că ar fi de tine. N-am avut noroc anul acesta ca să-i reuşesc, dar îmi propun să revin asupra lor. Sînt argintii pe un pămînt oranj sau violaceu, sub un soare alb, puternic . . . Vezi dar că mai am destulă treabă pe-aici . . . Lucrez acum la o pînză mare cu o rîpă: e un motiv exact ca în studiul cu un pom galben pe care încă îl mai am de la tine; două baze de stînci extrem de masive, între

Scanned with OKEN Scanner

care curge un firicel de apă și un al treilea munte închide rîpa în depărtare. Aceste subiecte au desigur multă melancolie în ele; apoi este și distractiv să lucrezi în locuri sălbatice unde trebuie să-ți fixezi șevaletul cu pietre ca să nu-ți răstoarne vîntul tot bagajul"[55].

După ce a restabilit legătura cu Bernard spunîndu-i la ce lucra el însuși, cîteva săptămîni mai tîrziu, van Gogh era pregătit să pornească la atac împotriva noii tendințe mistice remarcate de Theo în ultimele tablouri ale lui Gauguin și Bernard și pe care amîndoi frații o dezaprobau categoric. Este ciudat că tocmai van Gogh, fostul predicator laic și fanaticul religios, se opunea cu atîta violență oricărei actualizări a subiectelor biblice, însă contactele sale de la Paris cu o serie de ateiști și anarhiști ca Pissarro, Signac, Seurat, *le père* Tanguy, autorii pe care îi citea (Voltaire, Renan, Flaubert, Zola, Daudet, Turgheniev, Maupassant, Huysmans, Goncourt, majoritatea lor liber cugetători, ca să folosim termenul cel mai blînd) și propria sa experiență vizuală ca pictor îi zdruncinaseră credința. Deși mai credea încă într-un Dumnezeu, artistul din el era strîns legat de lumea reală. Van Gogh a încercat să-și explice punctul de vedere într-o lungă scrisoare către Bernard, discutînd picturile de inspirație religioasă ale prietenului său, care îi trimisese fotografii după ele. După cîteva cuvinte amabile, îi spunea acestuia direct și fără înconjur că viziunea lui i se părea nesănătoasă. Analizîndu-i tabloul *Adorația magilor*, Vincent afirma: „Este mult dincolo de domeniul posibilului să imaginezi o naștere așa, în mijlocul drumului", și compara nașterea lui Isus cu nașterea unui vițel dintr-un tablou de Millet. „Mie îmi place tot ce e adevărat, posibil — scria el. Dacă totuși mă simt capabil de un elan spiritual, atunci mă înclin în fața acelui studiu viguros care te face să tremuri al lui Millet, în care niște țărani duc la fermă un vițel născut pe cîmp. Or, acest lucru, dragul meu, din Franța și pînă în America, oamenii l-au simțit cu adevărat. Și după asta vii dum-

Scanned with OKEN Scanner

ceata să reînvii tapiseriile medievale? E cu adevărat convingerea dumitale sinceră? Nu! Dumneata poţi mai bine decît atît şi ştii că trebuie căutat posibilul, logicul, adevărul, chiar de-ar fi să uiţi pentru o clipă de treburile pariziene *à la* Baudelaire. — Cum i-l prefer pe Daumier acestui domn!

„... Dar ajunge pentru ca să înţelegi că tînjesc să aflu că pictezi din nou tablouri ca acela pe care-l are Gauguin de la tine, cu femeile bretone care se plimbă pe o pajişte atît de frumos ordonată şi în culori atît de naiv distinse. Şi tu schimbi asta pe — trebuie să spun cuvîntul — pe artificiu, pe afectare!... Iar cînd compar acel tablou cu acest coşmar de *Cristos în grădina cu măslini,* pe onoarea mea că mă apucă tristeţea şi îţi cer din nou prin prezenta, cu răcnete şi certîndu-te tare din toată puterea plămînilor mei, să redevii puţin tu însuţi. *Cristos purtîndu-şi crucea* este atroce. Ţi se pare că sînt armonioase petele de culoare de acolo? Nu te iert pentru poncif — da, *poncif* — în compoziţie. Cînd era Gauguin la Arles, o dată sau de două ori, după cum ştii, mi-am îngăduit o abstracţie. Nu zic, după o viaţă bărbătească de căutări, de luptă corp la corp, poţi risca o dată; dar, în ce mă priveşte, nu vreau să-mi sfărm capul cu istorii din astea. Tot anul mi-am făcut de lucru după natură, negîndindu-mă deloc la impresionism, nici la una, nici la alta. Însă, o dată în plus, m-am întins după stele care erau prea mari şi a urmat un nou eşec — mi-ajunge. Deci, în prezent, pictez măslini, căutînd efectele variate ale unui cer gri pe fondul unui pămînt galben şi cu o nuanţă verde-neagră în frunziş... Da, mă interesează mai mult aşa ceva decît abstracţiunile mai sus pomenite.

„... Dacă nu ţi-am scris de mult, aceasta se datorează faptului că, trebuind să lupt împotriva bolii şi să-mi calmez capul, nu mă simţeam deloc dispus să discut şi găseam aceste abstracţiuni periculoase. Lucrînd în linişte, subiectele frumoase vor veni singure; mai ales e nevoie să te

Scanned with OKEN Scanner

cufunzi adînc în realitate, fără plan prestabil fără prejudecăţi pariziene . . . M-am lăsat pătruns bine de aerul munţilor şi al livezilor; cu asta voi vedea mai departe. Ambiţia mea se mărgineşte la cîteva palme de pămînt, la grîul care încolţeşte, la o livadă de măslini, la un chiparos — acesta din urmă, de exemplu, deloc uşor de făcut . . .“[56]. Şi pictorul continua cu descrierea cîtorva din peisajele sale, adăugînd că, în unele din ele încercase să redea o senzaţie de teamă prin anumite combinaţii de culori şi prin conture groase şi negre, în timp ce în altele urmărise să exprime calmul şi împăcarea. În concluzie, declara că „există şi alte mijloace de a reda o senzaţie de teamă fără a merge direct la legendara grădină Ghetsemani. Pentru a picta un motiv consolator şi blînd nu e nevoie neapărat să reprezinţi personajele din predica de pe munte“[56].

Într-o scrisoare către Theo, scrisă în aceeaşi vreme, Vincent îşi compara ultimele lucrări cu cele ale lui Gauguin şi Bernard: „Ceea ce am pictat eu este de un realism cam dur şi cam grosolan pe lîngă abstracţiunile lor, însă tocmai aceasta va da nota agresă şi specificul local“[54]. În ciuda „realismului său grosolan“, van Gogh simţea că perioada de linişte pe care o traversa acum se reflecta în culorile şi în execuţia sa. Părea să fi renunţat la contrastele de complementare ce atît de frecvent conferiseră note dramatice tablourilor lui, după cum îi explica mamei sale: „Toate culorile sînt mult mai potolite decît de obicei“[57]. Iar lui Theo îi scria: „După toate probabilităţile, nu voi mai picta niciodată cu pastă multă; e rezultatul vieţii calme şi retrase pe care o duc şi mă simt mai bine. În fond, nici nu sînt chiar atît de violent şi mă simt mai *eu însumi* cînd sînt calm“[58]. Eforturile sale frenetice de a înregistra tot fluxul de impresii care îl asaltau, de a picta la fel de repede pe cît vedea, dispăruseră şi ele. „Încerc să trăiesc de la o zi la alta . . . îi mărturisea mamei sale, să termin un lucru, apoi să mă apuc de următorul“[57].

Scanned with OKEN Scanner

Atît de benefică pare să fi devenit rutina muncii pentru van Gogh încît în noiembrie el putea petrece două zile la Arles — timp în care l-a vizitat pe pastorul Salles — fără efecte vizibile. Constata cu uimire că această aventură nu-i provoca o nouă criză. Criza însă a venit în jurul Crăciunului, exact cum prevăzuse el, dar n-a durat decît o săptămînă, ceea ce i-a dat motive de satisfacţie. Cîteva săptămîni mai tîrziu, în ultimele zile ale lui ianuarie 1890, a avut o a doua criză, survenită după încă o zi petrecută la Arles, dar care a durat foarte puţin şi nu l-a afectat prea tare. Deşi declarase anterior că va părăsi definitiv azilul dacă va mai avea crize, hotărîrea lui categorică s-a mai îmblînzit după relativa uşurinţă cu care le suportase pe ultimele două. Însă, cu toate că dorea să mai stea puţin la Saint-Rémy, unde proiecta să înceapă o nouă serie de tablouri, van Gogh se pregătea încet pentru eventuala sa plecare. După prima dintre crizele avute, îl informa pe Theo: „Le scriu două vorbe lui Gauguin şi de Haan, ca să-i întreb dacă au de gînd să mai rămînă în Bretania şi dacă vor să le trimit mobilele [din Arles] şi apoi dacă vor să vin şi eu. Nu mă angajez la nimic, dar le spun că, foarte probabil, nu mai rămîn aici“[59].

Gauguin a primit scrisoarea lui van Gogh tocmai cînd era mai deprimat. „Sînt momente — îi scria el în ianuarie 1890 prietenului său Schuffenecker — cînd mă întreb dacă n-ar fi mai bine să-mi crăp capul; trebuie să recunosc că am destule motive să las totul baltă. N-am fost niciodată mai descurajat ca în acest moment, fapt pentru care şi lucrez foarte puţin fiindcă îmi zic: «La ce bun şi cu ce rezultat?...» [Meyer de Haan] mi-a cerut să plec din Pont-Aven şi să vin în Le Pouldu, ca să-l învăţ să picteze ca un impresionist şi, cum nu aveam acelaşi credit ca şi el, îmi plăteşte pensiunea în cont, aşteptînd o vînzare la Goupil [Theo van Gogh]. Mă abţin de la fumat, ceea ce este o mare suferinţă pentru mine; îmi spăl singur pe ascuns o parte din rufe; în sfîrşit, cu excepţia mîncării obişnuite,

Scanned with OKEN Scanner

mă privez de totul. Ce e de făcut? Nimic, decît să aştept, ca un şobolan pe un butoi în mijlocul apelor . . .“[60].

Cînd Gauguin a primit scrisoarea în care van Gogh se interesa despre o posibilă venire a sa în Bretania, el nu se găsea într-o dispoziţie tocmai favorabilă ca să-şi creeze noi eventuale complicaţii. De aceea şi răspunsul lui a fost extrem de rezervat. „Mulţumesc pentru scrisoare şi pentru propunerile dumneavoastră *proiectate*. Mi-au dat mult de gîndit şi vă mărturisesc că mi se pare posibil, foarte posibil, să stăm din nou împreună, dar cu multe precauţiuni. Starea dumneavoastră maladivă, care nu este încă total vindecată, cere calm şi multe menajamente. Singur spuneţi că, de cîte ori mergeţi la Arles, vă tulbură amintirile. Nu vă temeţi că şi eu aş putea fi o cauză asemănătoare? În orice caz, nu mi se pare prudent să vă stabiliţi într-un oraş unde n-aţi găsi decît singurătate şi, prin urmare, aţi fi lipsit de o îngrijire imediată în eventualitatea repetării crizelor. De aceea caut un loc mai propice. Am vorbit despre aceasta şi cu de Haan (un om foarte serios) şi cred că Anvers este exact ceea ce ne trebuie. Pentru că viaţa e la fel de ieftină ca în orice colţ de provincie. Apoi, pentru că are muzee deloc neglijabile pentru un pictor. Pe urmă, fiindcă acolo se poate lucra *pentru vînzare*. De ce n-am înfiinţa un atelier pe numele meu? Cu cîteva relaţii, cu numele nostru făcut puţin cunoscut prin intermediul celor douăzeci, ar fi posibil şi oricît de puţin am realiza, tot ar fi un pas profitabil. După opinia mea, impresionismul nu-şi va cîştiga un loc în Franţa decît venind din străinătate. Acolo este dezbătut, acolo este primit cel mai bine, acolo deci trebuie să lucrăm . . .“[61].

Un timp, Vincent a cochetat cu ideea, dar planul nepărîndu-i-se totuşi foarte practic, l-a părăsit curînd. Oricum, el nu a deschis niciodată discuţia cu Theo despre acest subiect.

Probabil fiindcă nu voia să-i producă fratelui său o agitaţie în plus, la rîndul lui nici Theo nu l-a anunţat în vreo scrisoare că Bernard îi adu-

Scanned with OKEN Scanner

sese un tînăr critic de artă care avea o mare admiraţie pentru pictura lui Vincent. Într-adevăr, la îndemnul lui Bernard, Aurier se hotărîse să scrie un articol despre van Gogh şi este greu de crezut că Theo era străin de această perspectivă. Dar, întrucît Vincent îl rugase deja pe compatriotul lor, pictorul Isaäcson, să *nu* se refere la picturile lui într-o suită de articole despre impresionişti pe care acesta le scria pentru un ziar din Olanda (şi unde amintea de van Gogh într-o notă de subsol), este posibil ca Theo să fi judecat mai oportun să nu-şi informeze fratele despre intenţia lui Aurier. Chiar dacă Theo nu aprecia mişcarea simbolistă, în cadrul căreia Aurier, pe atunci în vîrstă de douăzeci şi cinci de ani, se afirmase ca un tînăr de mare viitor, el trebuie să-şi fi dat seama cît de important era ca lucrările fratelui său să fie în sfîrşit luate în discuţie într-o publicaţie şi a considerat probabil că era mai bine ca o asemenea iniţiativă să nu fie zădărnicită o dată în plus de obiecţiile lui Vincent.

Încă de pe cînd se cunoscuseră la Saint-Briac, la începutul verii lui 1888, Aurier şi Bernard păstraseră legătura unul cu celălalt. La întoarcerea lui Bernard din Pont-Aven, în toamna aceluiaşi an, Aurier îi scria din Paris mamei sale: „L-am reîntîlnit pe Emile Bernard, pictorul impresionist din Saint-Briac. M-a dus la o serie de expoziţii şi m-a prezentat lui Guillaumin . . .“[62]. Desigur, Bernard şi-a familiarizat prietenul cu toate noile tendinţe din artă — şi Aurier n-a întîrziat să împărtăşească aversiunea lui faţă de poantilism — i-a vorbit pe larg despre eforturile lui şi ale lui Gauguin şi deasemenea i-a prezentat în detaliu viaţa şi opera lui van Gogh, arătîndu-i schiţe şi scrisori primite din Arles. Acestea l-au fascinat pe Aurier şi el l-a urmat pe Bernard la magazinul lui *père* Tanguy precum şi acasă la Theo pentru a vedea picturile lui Vincent. Cînd, în ianuarie 1889, Bernard a aflat de la Gauguin despre tragedia petrecută la Arles, Aurier a fost primul căruia pictorul şi-a descărcat sufletul[63]. În vara lui 1889, Aurier l-a ajutat pe Bernard

Scanned with OKEN Scanner

făcînd în mod benevol publicitate pentru expoziţia de la Volpini în cîteva reviste simboliste şi a publicat în *Le Moderniste*, unde era redactor-şef, un număr de articole de Gauguin şi Bernard despre Expoziţia Universală. În timpul funcţionării expoziţiei de la Volpini, Aurier l-a cunoscut şi pe Gauguin. Deşi era bine iniţiat în arta lor impresionist-simbolist-sintetistă, criticul nu scrisese încă nimic important despre acest curent, în ciuda legăturilor lui evidente cu literatura simbolistă. Bernard simţea însă că venise momentul să se folosească de renumele şi talentul lui Aurier pentru a promova eforturile prietenilor săi.

În a doua jumătate a anului 1889, Bernard îi trimitea lui Aurier nişte note despre Vincent van Gogh împreună cu următoarea scrisoare: „Alăturat aveţi un mic articol în legătură cu prietenul meu Vincent. Dacă vi se pare că merită să-l publicaţi în *Le Moderniste*, faceţi-o. Pe cît e posibil, ţin să se vorbească puţin şi de bine de bunul meu prieten, în sensul că el este cu adevărat un artist care trebuie adus în atenţia vremurilor noastre; nu fiindcă opera lui ar fi ceva absolut desăvîrşit, ci totuşi pentru observaţiile surprinzătoare pe care le are cîteodată. M-am gîndit că poate ar fi bine — desigur, dacă sînteţi de aceeaşi părere — să procedăm aşa: să completaţi dumneavoastră articolul printr-o cronică a pînzelor de la Tanguy, exprimîndu-vă speranţa că fratele lui nu va ezita să le arate publicului într-o zi, fie într-o expoziţie organizată de el, ceea ce ar fi uşor, fie la Goupil . . . Nu ştiu dacă sînteţi de aceeaşi părere asupra acestui punct. În orice caz, faceţi cum doriţi, însă poate că ar fi interesant să treceţi astfel în revistă un anumit număr de impresionişti bătrîni sau tineri, într-o suită de articole scrise de ei înşişi unul despre altul“[64].

Ideea pare să-l fi interesat pe Aurier, deşi a hotărît că el va scrie o serie de articole despre unii artişti „izolaţi“. Este neîndoios faptul că perspectiva de a studia creaţia lui Vincent van Gogh era un domeniu de natură a atrage pe orice autor sim-

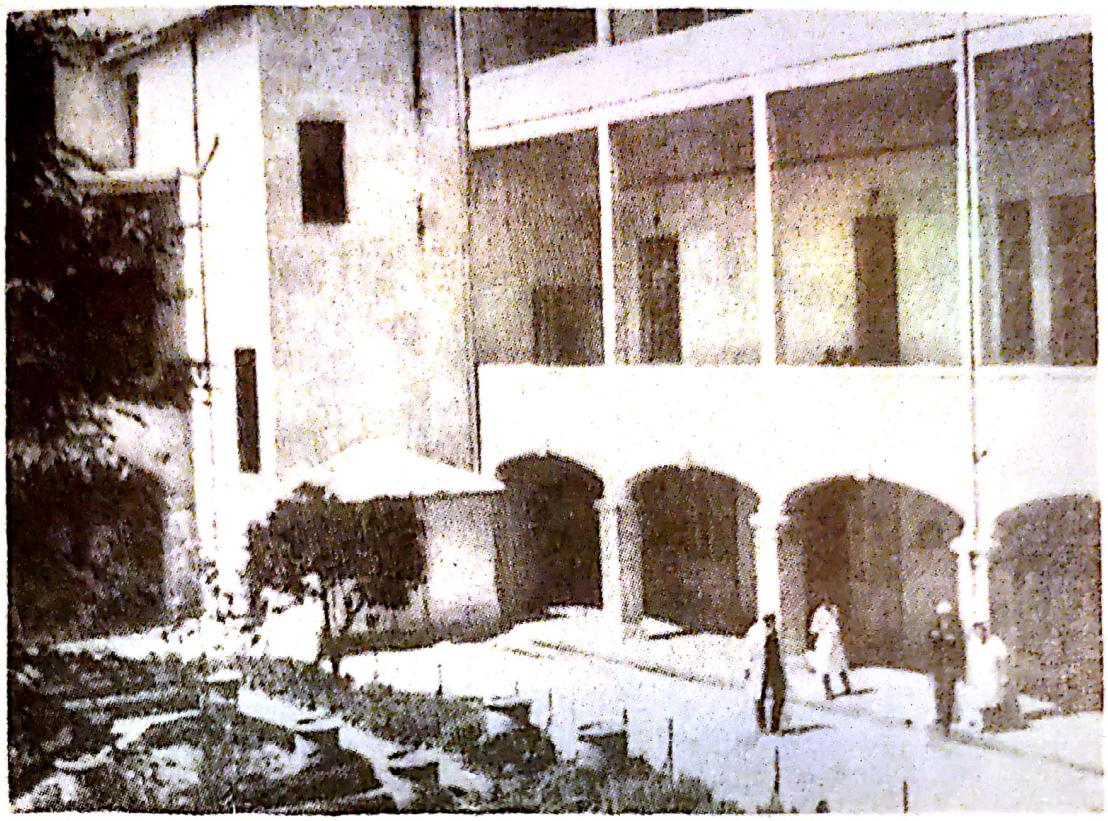
Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Autoportret cu urechea bandajată*, Arles, ian.-feb. 1889, Colecţia L. B. Block, Chicago.

Scanned with OKEN Scanner

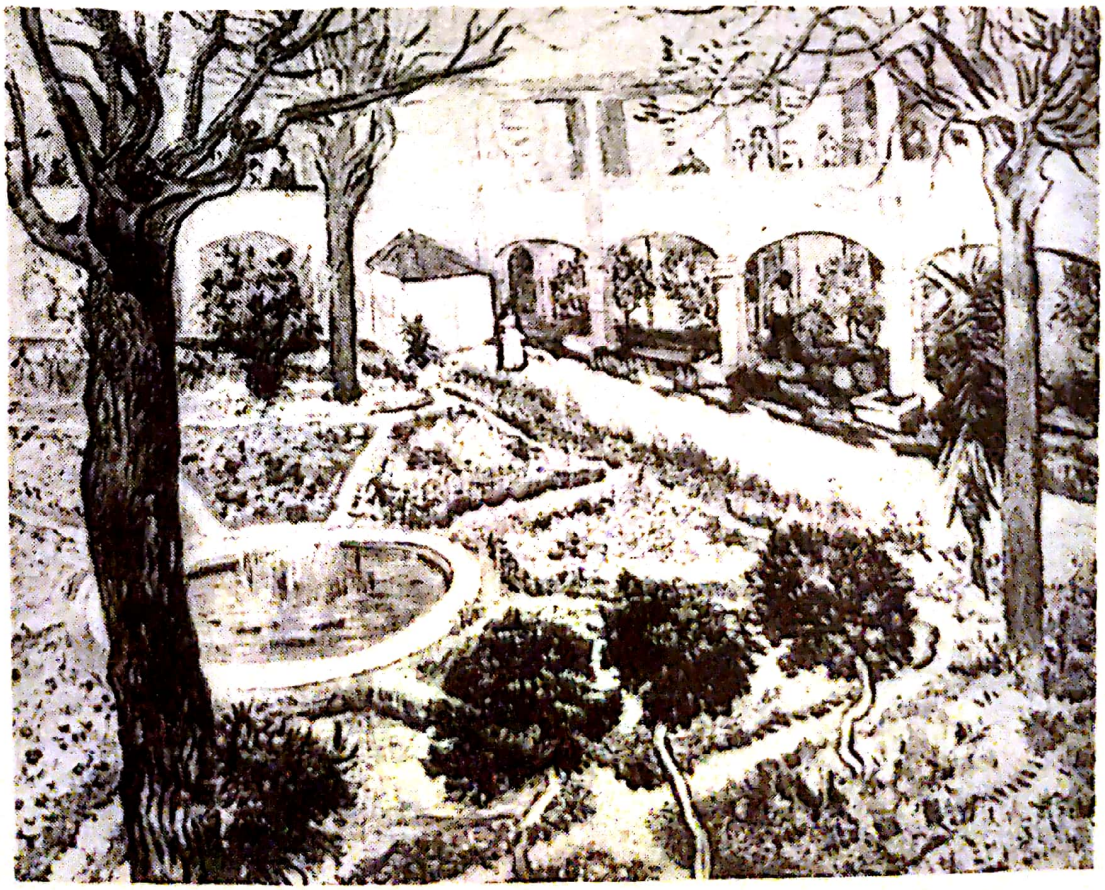
Van Gogh, *Autoportret*, Saint-Rémy, 1889-90, Luvru, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

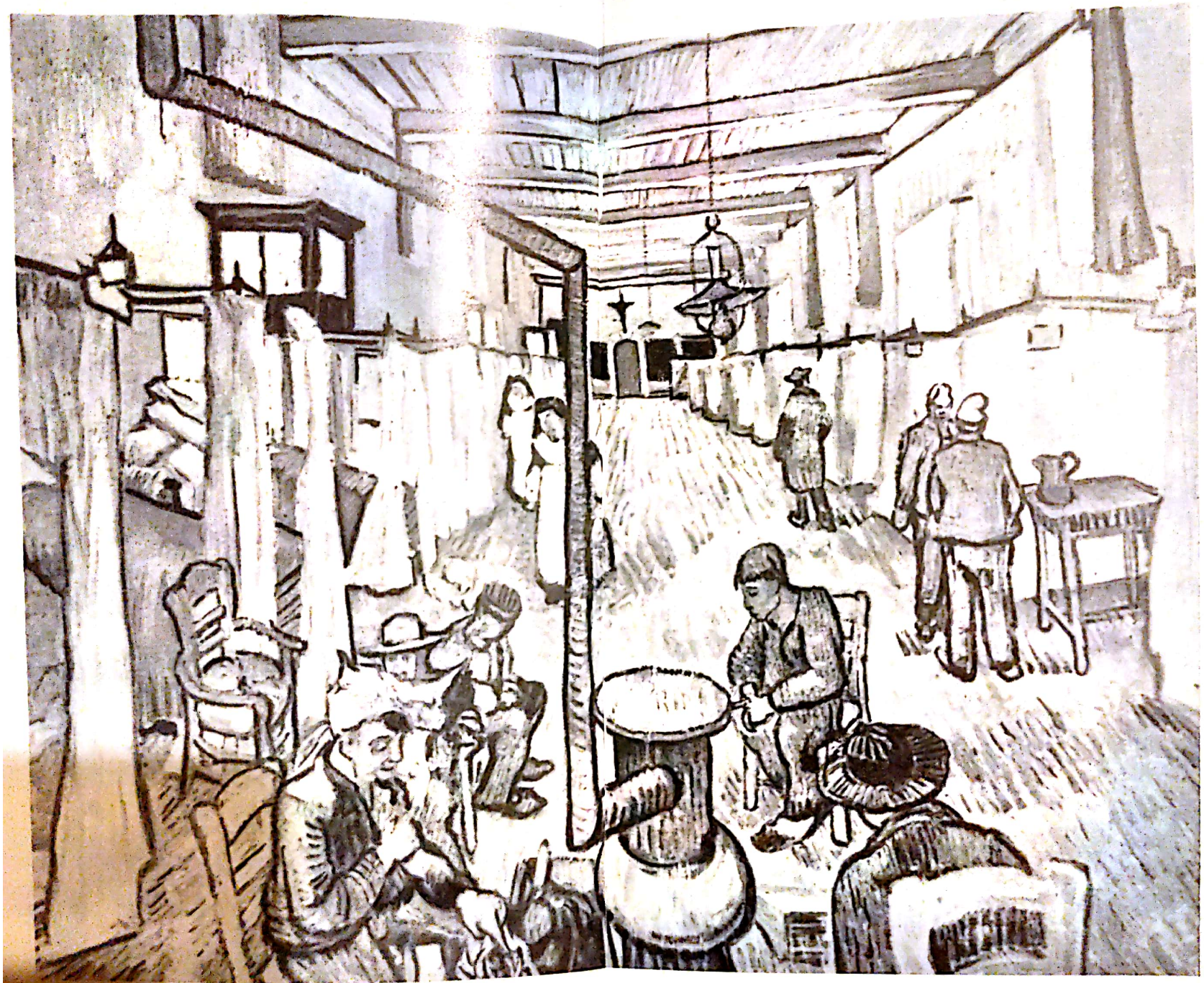


Fotografia curții spitalului din Arles.

Van Gogh, *Curtea spitalului din Arles*, mai 1889, Colecția O. Reinhart, Winterthur, Elveția.

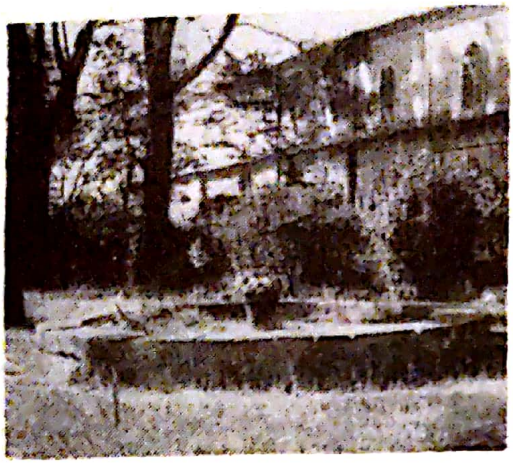


Scanned with OKEN Scanner



Van Gogh, *Interiorul spitalului din Arles*, pictat la Saint-Rémy după o schiță, oct. 1889, Colecția O. Reinhart, Winterthur, Elveția.

Scanned with OKEN Scanner



Fotografia fîntînii din grădina azilului din Saint-Rémy.

Van Gogh, *Coridor de spital la Saint-Rémy*, 1889—90, Museum of Modern Art, New York.

Van Gogh, *Fîntînă în grădina azilului din Saint-Rémy*, 1889—90, Colecția V. W. van Gogh, Laren.

Scanned with OKEN Scanner

Fotografia pavilionului pentru bărbați din azilul din Saint-Rémy.

Van Gogh, *Grădina azilului din Saint-Rémy*, mai-iunie 1889, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Van Gogh, *Dr. Peyron (?) în fața pavilionului pentru bărbați din azilul din Saint-Rémy*, nov. 1889, Colecție particulară, Elveția.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Cîmp la Saint-Rémy, văzut din camera de lucru a artistului*, iunie 1889, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga.

Van Gogh, *Trunchiuri de copaci și iederă — Grădina azilului din Saint-Rémy*, sept. 1889, Colecția V. W. van Gogh, Laren.

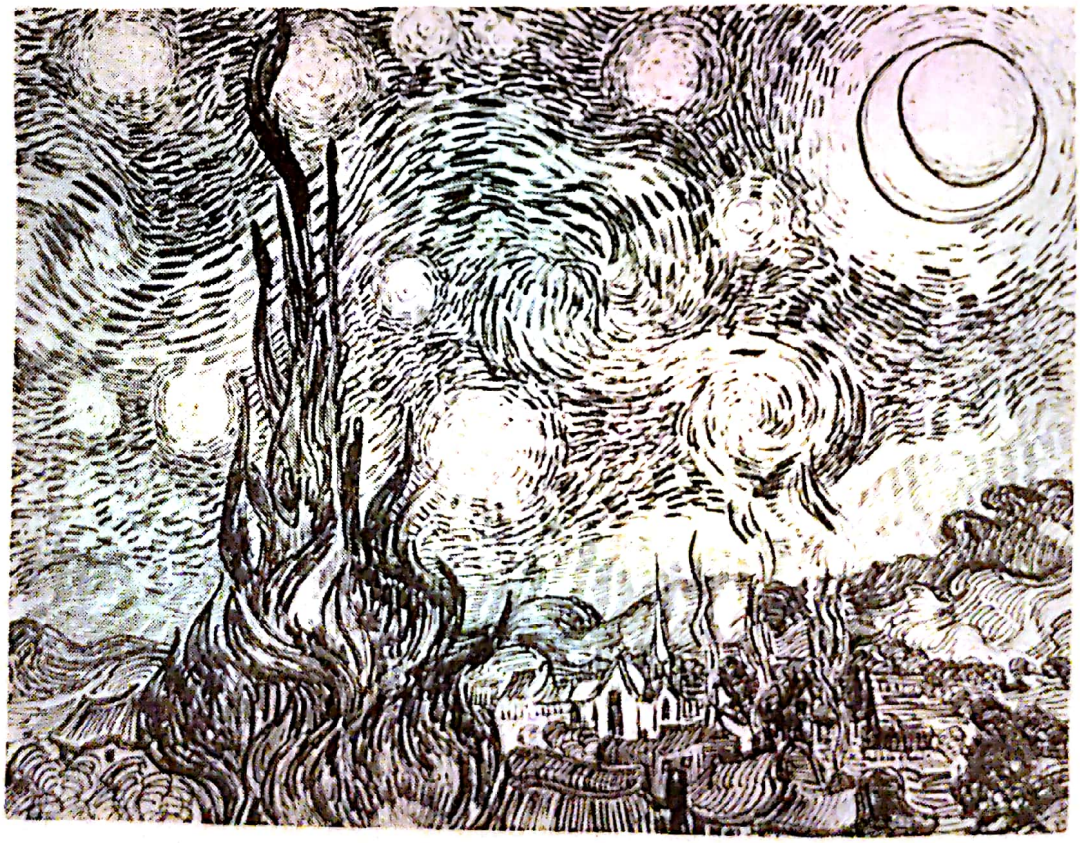
Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Irişi*, Saint-Rémy, mai 1889. Expus la salonul Independenţilor din 1889. Colecţia S. Payson, New York.

Van Gogh, *Chiparoşi*, Saint-Rémy, iunie 1889, Metropolitan Museum of Art, New York.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Chiparoși*, Saint-Rémy, iunie 1889, Brooklyn Museum.

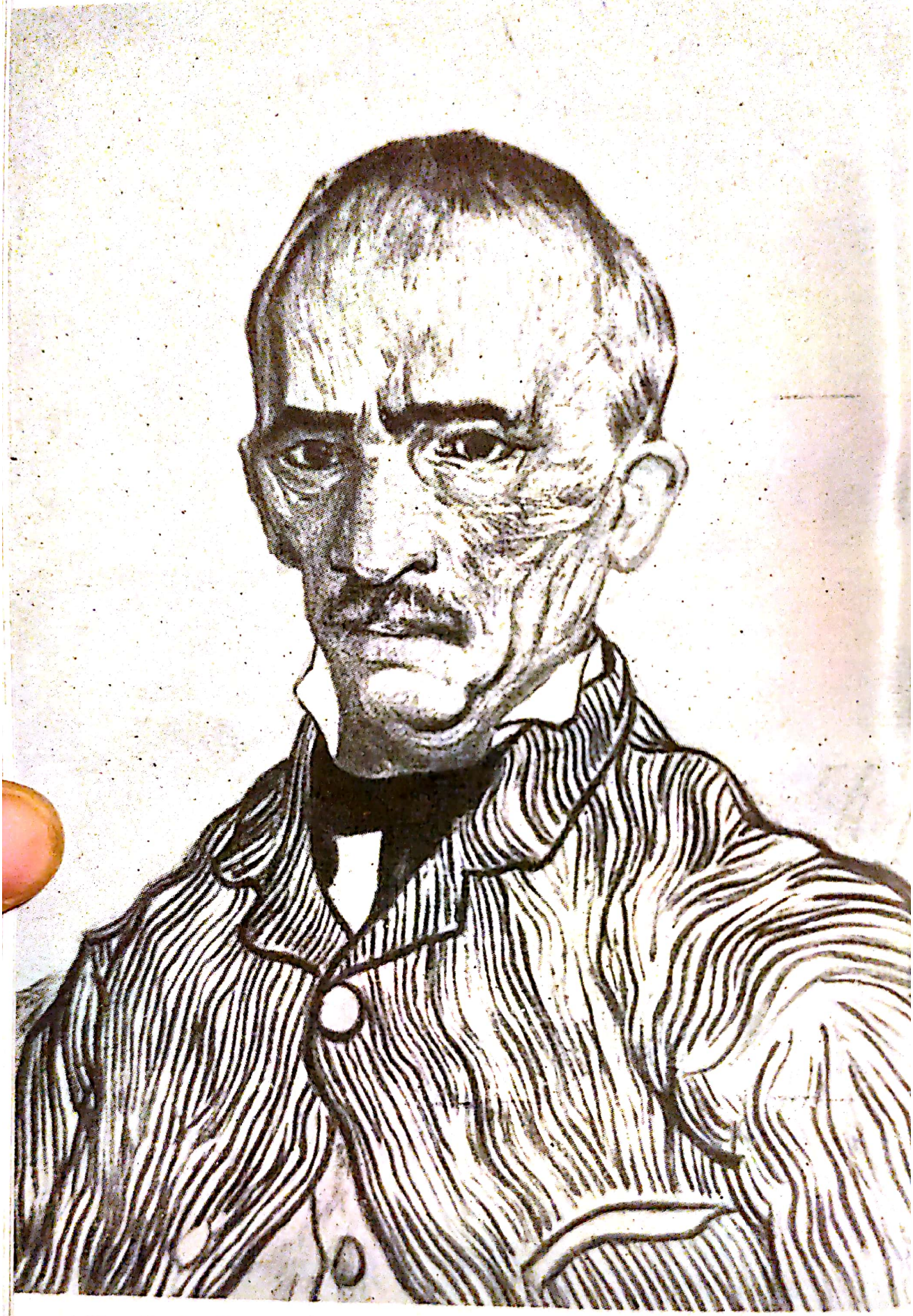


Van Gogh, *Noapte instelată*, Saint-Rémy, iunie 1889, Kunsthalle, Bremen.

Scanned with OKEN Scanner

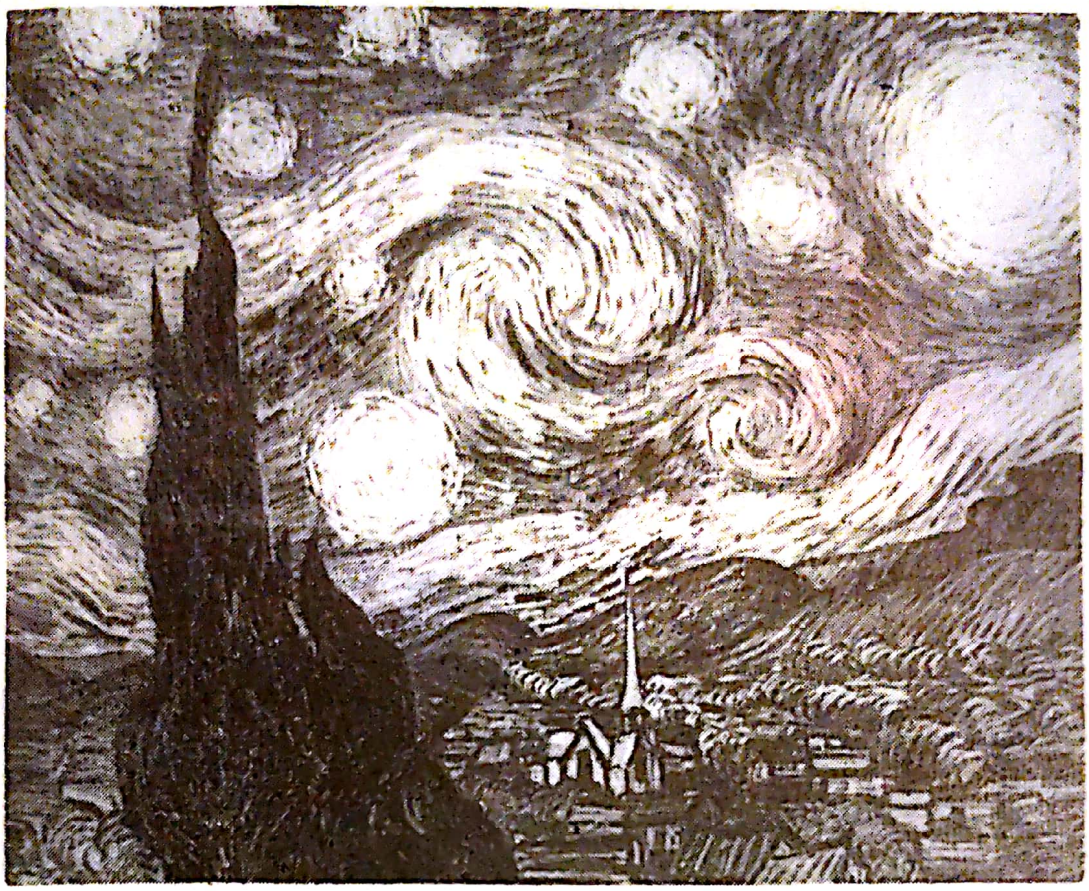
Van Gogh, *Autoportret cu paletă*, Saint-Rémy, sept. 1889, Colecția J. H. Whitney, New York.

Scanned with OKEN Scanner



Van Gogh, *Portretul șefului paznicilor de la Saint-Rémy*, sept. 1889, Colecție particulară, Elveția.

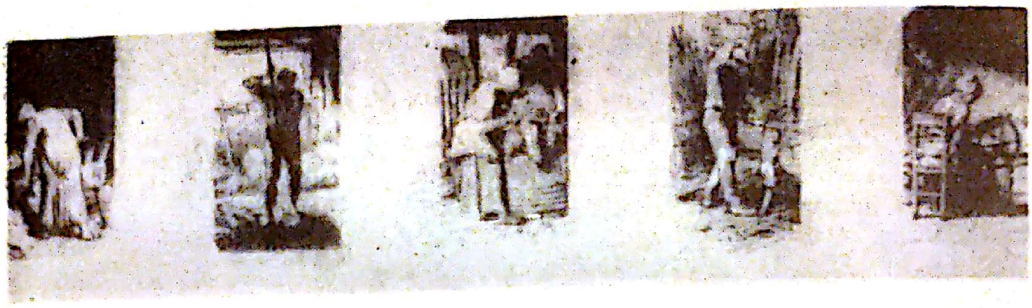
Scanned with OKEN Scanner



Van Gogh, *Noapte înstelată*, Saint-Rémy, iunie 1889, Museum of Modern Art, New York.

Van Gogh, *Livadă de măslini și nor alb*, Saint-Rémy, iunie 1889, Colecția J. H. Whitney, New York.

Scanned with OKEN Scanner



Serie de gravuri în lemn de Lavieille după Millet, trimisă de Theo van Gogh fratelui său și după care acesta a pictat cópii. Colecția V. W. van Gogh, Laren.

Van Gogh, *Femeie tăind paie*, după Millet, Saint-Rémy, aug.-nov. 1889, Colecția V. W. van Gogh, Laren.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Treierătorul*, după Millet, Saint-Rémy, aug.-nov. 1889, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.

Van Gogh, *Ţărani tunzînd oi*, după Millet, Saint-Rémy, aug.-nov. 1889, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.

Van Gogh, *Tăietor de lemne*, după Millet, Saint-Rémy, aug.-nov. 1889, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.

Scanned with OKEN Scanner

Demont-Breton, *Soțul pe mare*, expus la Salonul din 1889 și reprodus într-un periodic. Walker Art Center, Minneapolis.

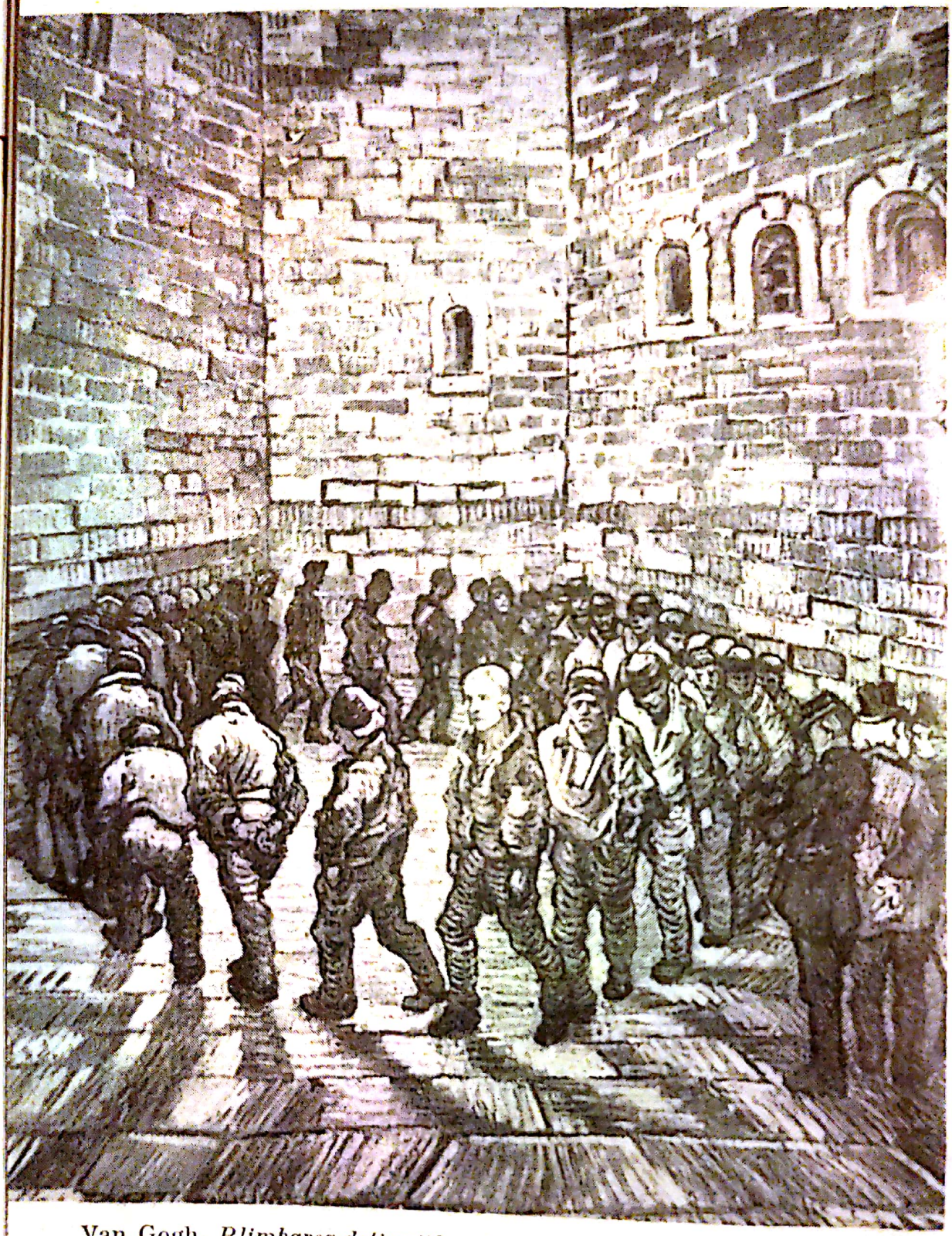
Van Gogh, *Soțul pe mare*, după Demont-Breton, Saint-Rémy, oct. 1889, proprietatea lui Errol Flynn, Hollywood.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Semănătorul*, după Millet, Saint-Rémy, ian. 1890, Colecţia M. W. Haft, New York.

Millet, *Semănătorul*, Museum of Fine Arts, Boston.

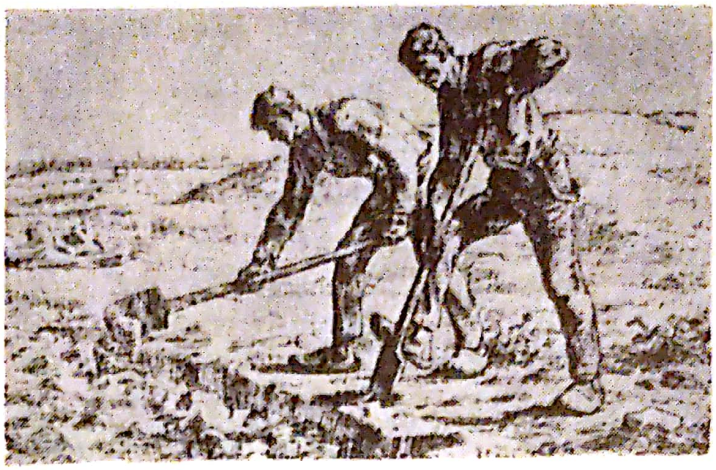
Scanned with OKEN Scanner



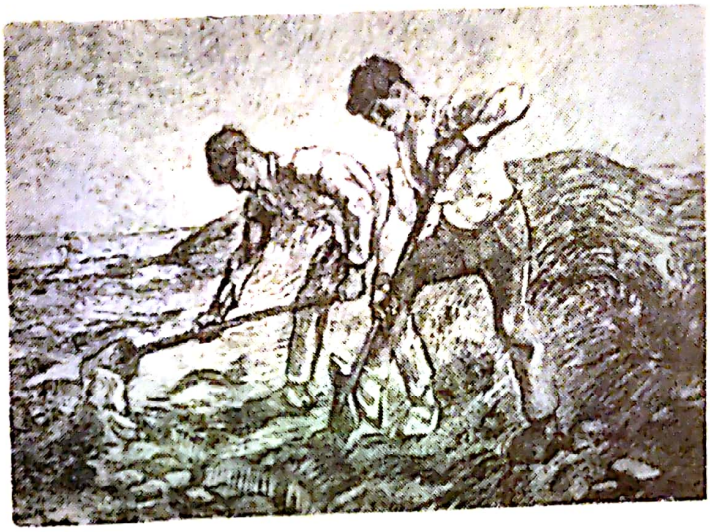
Van Gogh, *Plimbarea deținuților*, după Gustave Doré, Saint-Rémy, feb. 1890, Muzeul Pușkin, Moscova.

Scanned with OKEN Scanner

După Millet, *Bărbaţi săpînd.*



Van Gogh, *Bărbaţi săpînd*, după Millet, Saint-Rémy, nov. 1889, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.



Daumier, *Bărbaţi bînd — Cele patru vîrste ale băutorilor.*

Van Gogh, *Bărbaţi bînd*, după Daumier, Saint-Rémy. feb. 1890, Art Institute of Chicago.

Scanned with OKEN Scanner

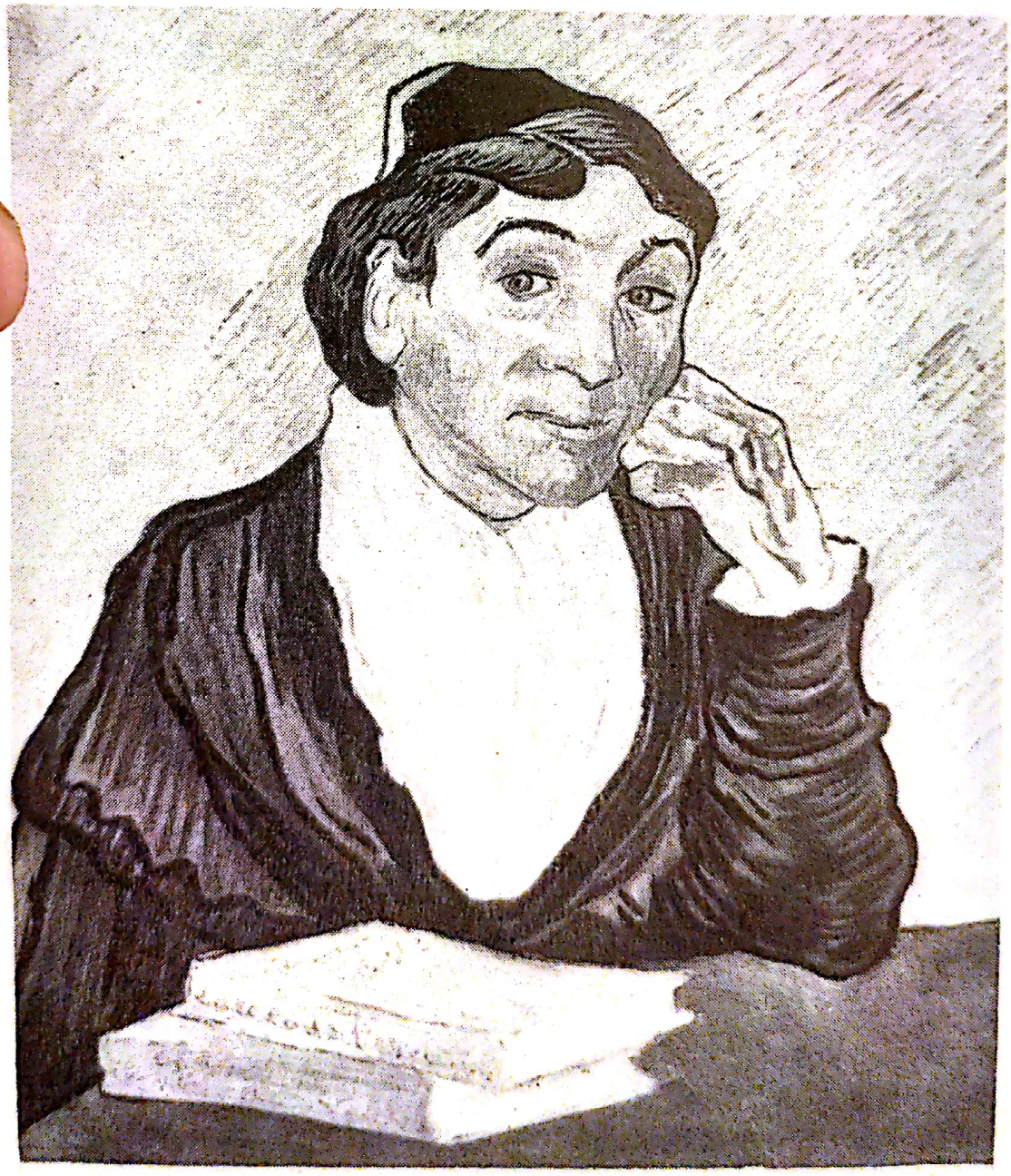
Van Gogh, *La poarta eternității*, 1882—85, litografie, Colecție particulară, New York.

Van Gogh, *La poarta eternității*, după propria-i litografie, Saint-Rémy, mai 1890, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

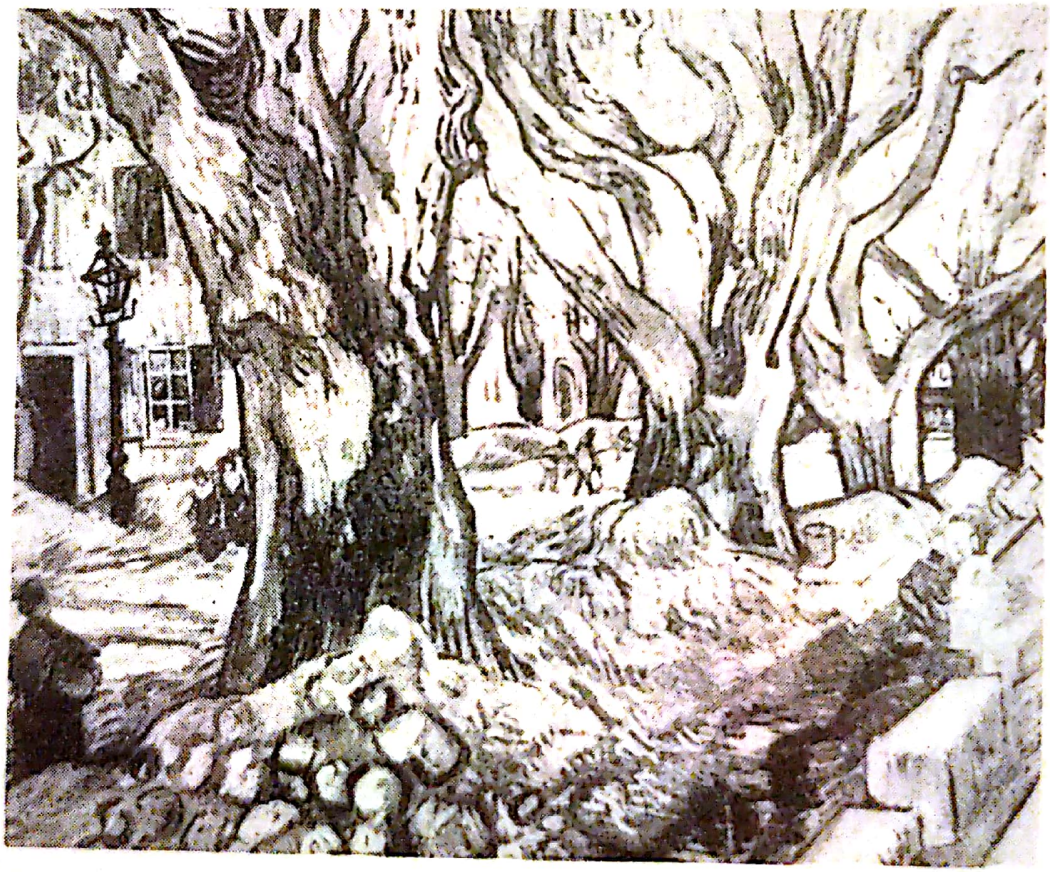
Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Arleziana*, Arles, nov. 1888, Colecția E. Hanley, Bradford, Pa.

Van Gogh, *Arleziana*, după desenul lui Gauguin, Saint-Rémy, ian.-feb. 1890, Galeria Beyeler, Basel.



Scanned with OKEN Scanner



Van Gogh, *Cîmp sub ploaie*, Saint-Rémy, nov. 1889, Colecţia H. P. McIlhenny, Philadelphia.

Van Gogh, *Drum — Bulevard din Saint-Rémy*, nov. 1889, Cleveland Museum of Art.

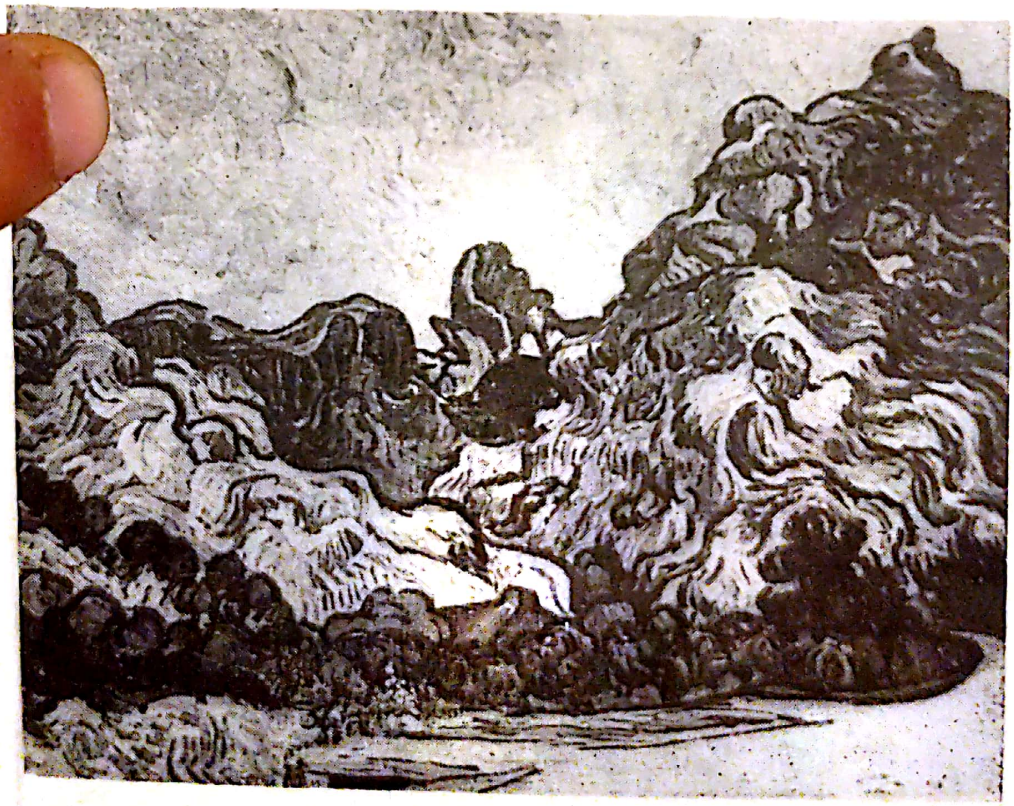
Scanned with OKEN Scanner

, nov. 1889, Colecția H. P.

t-Rémy, nov. 1889, Cleve-

Van Gogh, *Culegătorii de măsline*, Saint-Rémy, nov. 1889, Colecția I. Haupt, New York.

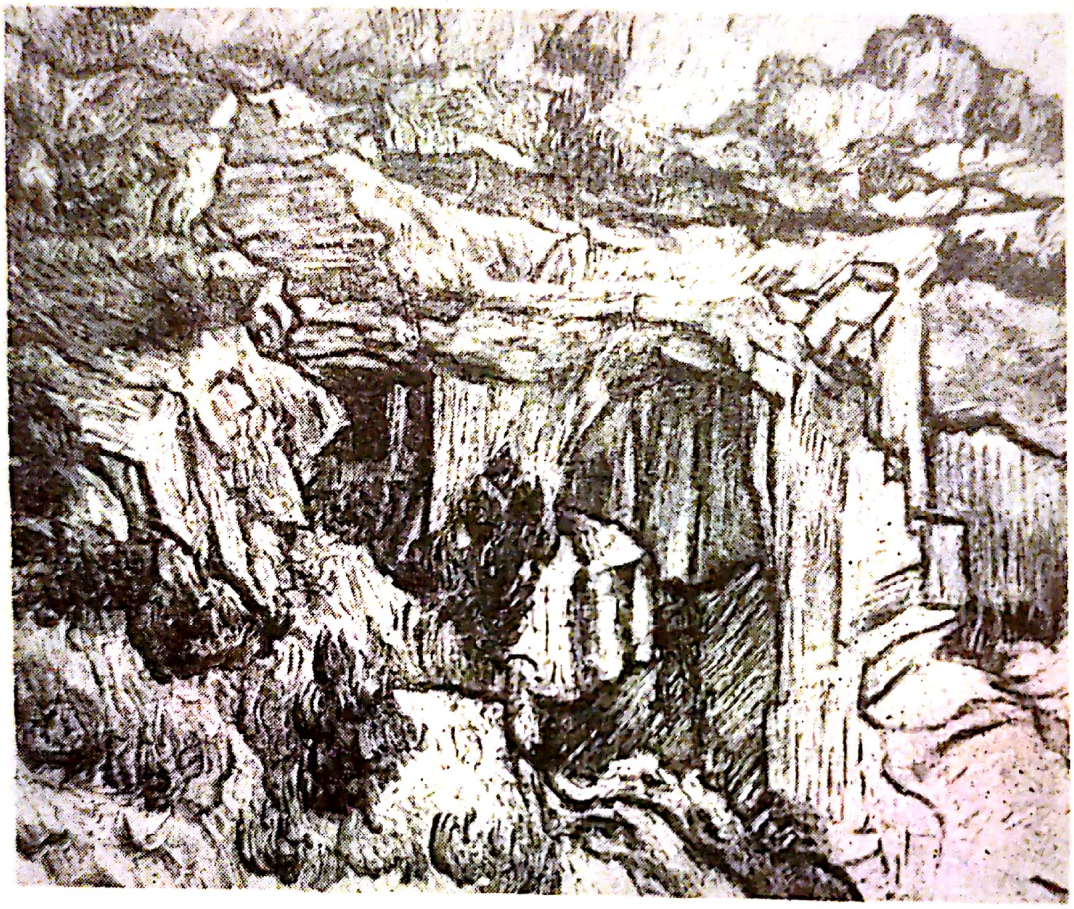
Van Gogh, *Munți la Saint-Rémy*, iulie 1889, Colecția J. K. Thannhauser, New York.

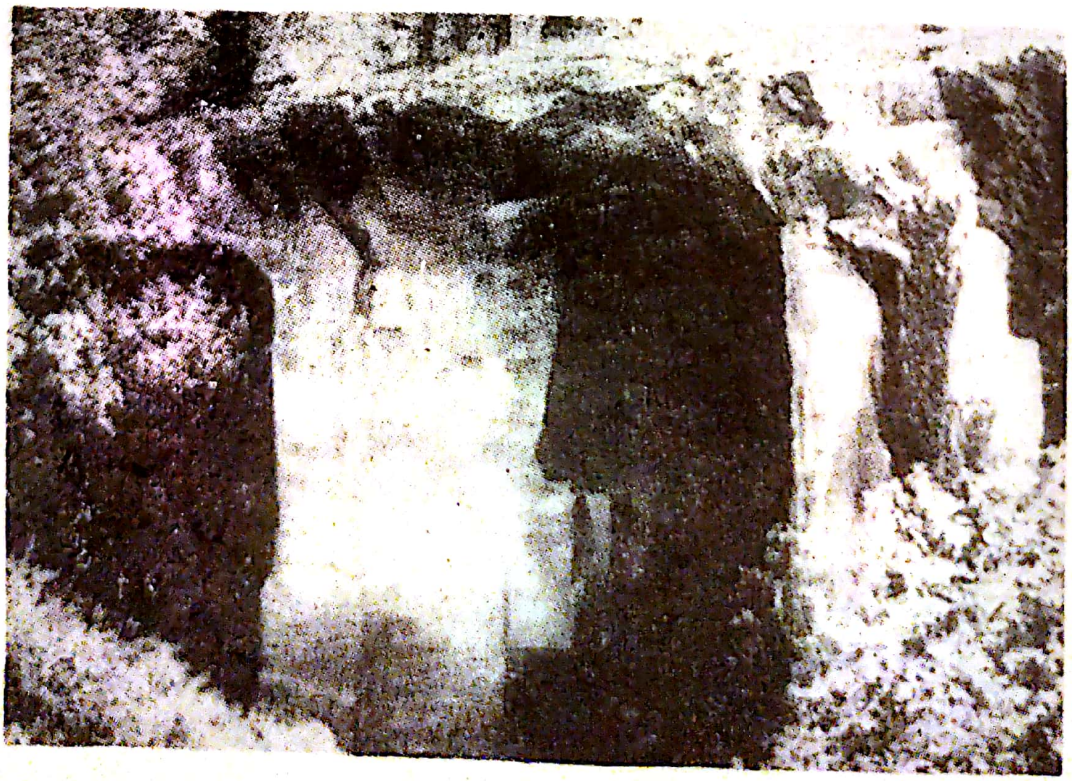


Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Carieră lîngă azilul din Saint-Rémy*, Colecție particulară, New York.

Fotografia carierei.





Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Ravine*, Saint-Rémy, dec. 1889, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Bernard, *Cristos pe muntele măslinilor*, 1889. Gauguin credea că se recunoaște în figura acoperită parțial de copacul din dreapta.

Scanned with OKEN Scanner

Fotografia lui G.-Albert Aurier, c. 1890.

Van Gogh, *Măslini*, Saint-Rémy, sept.-oct. 1889, The Minneapolis Institute of Arts.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Drum cu chiparoşi*. Saint-Rémy, feb. 1890. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Crengi de migdal înflorite*, Saint-Rémy, feb. 1890, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.

Scanned with OKEN Scanner

Ensor, *Autoportret*, d. 1887, Colecția Sam Salz, New York.

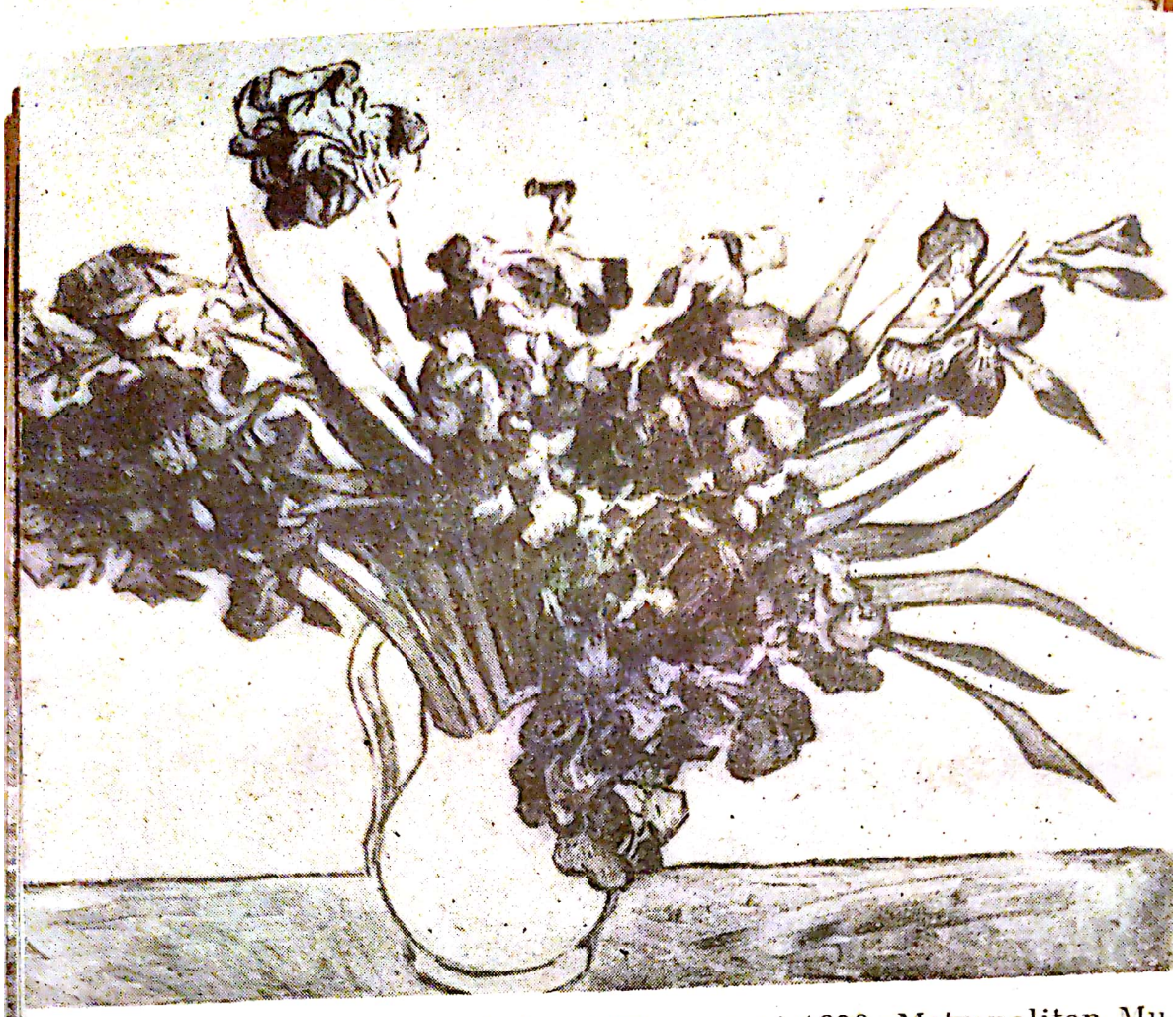
C. Pissarro, *Portretul lui P. Signac*, c. 1890, detaliu.

Scanned with OKEN Scanner

Anquetin, *Portretul lui Toulouse-Lautrec*, 1889, Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi, Franța.

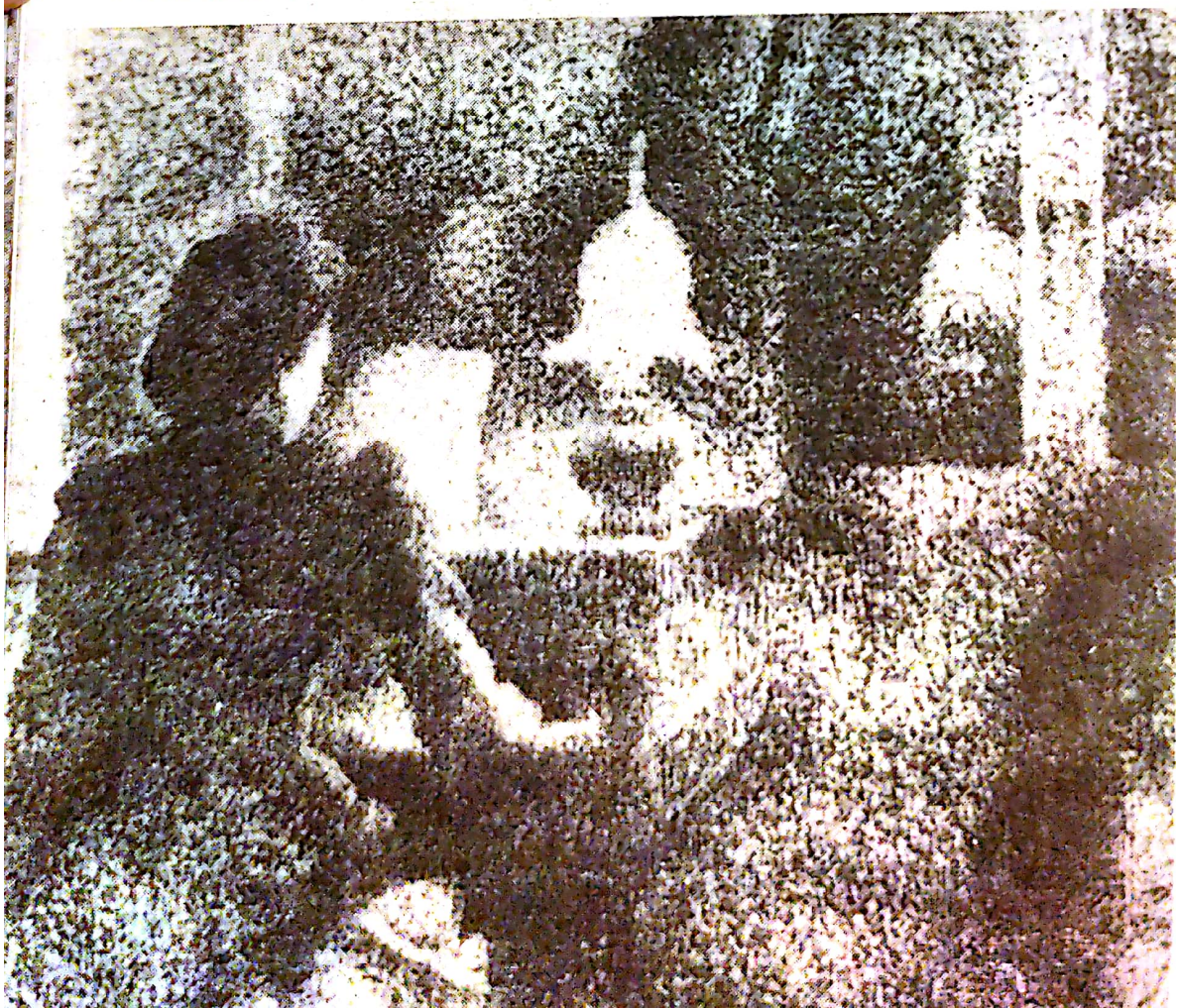
Van Gogh, *Femei culegînd sfeclă din zăpadă*, Saint-Rémy, martie-aprilie 1890.

Scanned with OKEN Scanner



Van Gogh, *Irişi în vază*, Saint-Rémy, mai 1890, Metropolitan Museum of Art, New York.

Van Rysselberghe, *Marie van de Velde la pian*, c. 1890 (?), Art Institute of Chicago.



Scanned with OKEN Scanner

Seurat, *Le Chahut*, 1889—90. Expus cu Intependenţii în 1890. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Trandafiri albi*, Saint-Rémy, 1890, Colecția A. D. Lasker, New York.

Scanned with OKEN Scanner

bolist gata să dezvăluie publicului arta unui om complet ignorat, care încercase, prin culori și forme, ceva asemănător cu ceea ce simboliștii căutaseră să realizeze cu ajutorul cuvintelor-imagini și sunetelor: anume să exprime stări (tot așa cum Seurat căuta să le sugereze prin direcția liniilor sale). Nu afirmase oare Teodor de Wyzewa mai înainte: „pentru ca să admir o operă de artă, ea ... trebuie să fie cu adevărat nouă, adică la curent cu ultimele invenții, puțin bolnăvicioasă"?[65]. Opera lui van Gogh era complet nouă, creată de un om care era bolnav, pasionat, inspirat, care picta într-un azil de nebuni, scria scrisori tulburătoare într-un stil ciudat, stîngaci, dar atît de elocvent, un om a cărui viață și al cărui comportament fuseseră întotdeauna ieșite din comun și nu fiindcă el ar fi vrut să fie altfel decît toată lumea, ca atîția alți prieteni simboliști ai lui Aurier, ci *fiindcă era într-adevăr* altfel. Criticul își amintea, fără îndoială, ce-i spusese Bernard relativ la primii ani ai lui van Gogh:

„Atins de misticismul cel mai profund, citind Biblia și rostind predici în toate locurile rău famate și în fața oamenilor celor mai abjecți, prietenul meu drag ajunsese să se creadă un Cristos, un Dumnezeu. Viața lui de suferințe și martiriu mi se pare potrivită pentru a face din această minte surprinzătoare o ființă *de pe lumea cealaltă.* Asta s-a și întîmplat. Preot la vîrsta de douăzeci și cinci de ani, el aducea deja în protestantism unele reforme privitoare la teorii antinaturale ale anumitor locuri comune; disprețuit, părăsit de lume, a început să ducă o viață de sfînt. Mai tîrziu s-a angajat să lucreze în mine și, în locul numit la Sorcière, a îngrijit un muncitor parțial carbonizat de gazul de mină și care purta pe frunte *urmele unei coroane de spini.* Lungi călătorii pe jos prin peisajul rustic olandez și pînze sfîșietoare cu țărani. Iată o bună parte din existența lui anterioară venirii la Paris. Apoi, la Paris, omenia lui extremă față de prostituate, căci am fost martor la scene de un devotament sublim din partea lui. În sfîrșit, plecarea la Arles,

Scanned with OKEN Scanner

întoarcerea precipitată a lui Gauguin de acolo .. şi vestea că Vincent e la spital . . ."[66].

Însă Aurier a preferat să nu insiste asupra detaliilor biografice şi l-a prezentat pe van Gogh în schimb ca pe un pictor simbolist. Articolul, primul dintr-o suită pe care intenţiona s-o scrie şi primul scris vreodată despre van Gogh avea să apară în ianuarie 1890 în primul număr al lui *Mercure de France*, o revistă simbolistă bilunară la înfiinţarea căreia criticul luase parte activă; ea succeda mai multor publicaţii efemere ca *Le Moderniste* al lui Aurier şi *La Pléiade*. Articolul se numea *Les Isolés, Vincent van Gogh* şi descria pînzele pictorului în stilul preţios, obscur şi prolix practicat de toţi membrii mişcării simboliste. Dar, pe lîngă excesul de aprecieri literare şi interpretări poetice, articolul lui Aurier conţinea şi pasaje în care se formulau judecăţi de valoare dovedind o mare putere de pătrundere.

„În cazul lui Vincent van Gogh — scria Aurier — deşi operele lui sînt de o ciudăţenie uneori derutantă, ţi-este greu . . . să conteşti veracitatea naivă a artei sale, ingenuitatea viziunii sale. Într-adevăr, independent de acel parfum imposibil de definit al bunei credinţe şi al lucrului văzut cu adevărat, ce se degajă din toate tablourile sale, alegerea subiectelor, relaţia constantă dintre notele cele mai excesive, conştiinciozitatea studiului caracterelor, căutarea neobosită a semnului esenţial al fiecărui lucru, o mulţime de amănunte semnificative afirmă fără drept de tăgadă profunda şi aproape copilăreasca lui sinceritate, marea lui dragoste pentru natură şi pentru adevăr — adevărul lui, al lui propriu. Ceea ce îi deosebeşte opera în întregime este excesul, excesul de vigoare, excesul de nervozitate, violenţa expresiei. În categorica lui afirmare a caracterului lucrurilor, în adeseori temerara lui simplificare a formelor, în insolenţa lui de a privi soarele în faţă, în energia desenului şi culorii sale, pînă în cele mai mici particularităţi ale tehnicii lui, ni se dezvăluie un puternic, un mascul, un îndrăzneţ, foarte brutal, dar uneori delicat cu ingenuitate.

Scanned with OKEN Scanner

În plus, îi ghicim aceste trăsături în excesele quasi-orgiace ale tuturor picturilor lui; e un exaltat, dușman al sobrietăților burgheze și al amănuntelor nesemnificative, un fel de uriaș beat, mai capabil să miște munți întregi decît bibelouri de etajeră, un creier în plină fierbere care-și varsă lava în toate fundăturile artei, irezistibil, un geniu agitat și teribil, sublim deseori, grotesc uneori, întotdeauna însă aparținînd patologicului. În ultimă instanță, dar mai cu seamă, el este un hipersensibil cu simptome evidente, care percepe la intensități anormale, poate chiar dureroase, caracteristicile imperceptibile și secrete ale liniilor și formelor, și mai mult încă, luminile, culorile, nuanțele invizibile pentru pupila sănătoasă, irizațiile magice ale umbrelor. Iată de ce realismul lui, al nevrozatului, iată de ce sinceritatea și adevărul lui sînt atît de diferite... Fără îndoială că este foarte conștient de materie, de importanța și de frumusețea ei, însă cel mai adesea, această materie vrăjitoare el n-o consideră decît ca pe un fel de limbaj minunat, menit să traducă Ideea. Este, aproape totdeauna, un simbolist... care simte necesitatea continuă de a-și îmbrăca ideile în forme precise, ponderabile, tangibile, în învelișuri carnale și materiale. Aproape în toate pînzele lui, sub acest înveliș morfic, sub această carne foarte carnală, sub această materie foarte materială, zace, pentru spiritul care știe s-o deslușească, o Idee, un gînd și această Idee, substrat esențial al operei, este, în același timp, cauza ei eficientă și finală. Vincent van Gogh nu este, într-adevăr, doar un mare pictor, un entuziast al artei, al paletei sale și al naturii, el mai este și un visător, un credincios exaltat, un consumator avid de utopii frumoase, plin de idei și vise. Multă vreme s-a complăcut în a-și imagina o înnoire a artei, posibilă printr-o schimbare de civilizație: o artă a regiunilor tropicale...[67].

„Ca o consecință a convingerii lui în legătură cu nevoia de a lua totul de la capăt în artă, el a avut și a întreținut multă vreme ideea de a inventa o pictură foarte simplă, populară, quasi-

copilărească, în stare să-i emoţioneze pe cei umili, nerafinaţi şi care să fie înţeleasă de cei mai naivi dintre săracii cu duhul... Toate aceste teorii, toate aceste speranţe ale lui Vincent van Gogh sînt ele oare practice? Nu cumva sînt ele nişte himere frumoase dar zadarnice? Cine ştie?..."

În continuare, Aurier examina tehnica lui van Gogh: „Aspectul extern şi material al picturii sale este în strînsă corelaţie cu temperamentul său de artist. În toate operele lui execuţia este viguroasă, exaltată, brutală, intensă. Desenul furios, puternic, adeseori stîngaci şi puţin cam greoi exagerează caracterul, simplifică, sare ca un maestru, ca un învingător, peste detaliu, realizează magistrala sinteză, marele stil uneori, dar nu întotdeauna. Culoarea lui... este neverosimil de orbitoare. El este, din cîte cunosc, singurul pictor care percepe cromatismul obiectelor cu intensitate, cu acea calitate metalică, gemică...

„Acest artist robust şi adevărat, foarte de rasă, cu mîini brutale de uriaş, cu nervozităţi de femeie isterică, cu suflet de mistic, atît de original şi atît de aparte în mijlocul artei noastre jalnice de astăzi, va cunoaşte oare într-o zi — totul este posibil — bucuriile reabilitării, alintările pline de căinţă ale faimei? Poate. Însă, orice s-ar întîmpla, cînd va veni moda să i se plătească pînzele — ceea ce este puţin probabil — cu preţul infamiilor d-lui Meissonier, nu cred că va încăpea multă sinceritate în această admiraţie tardivă a marelui public. Vincent van Gogh e, în acelaşi timp, şi prea simplu şi prea subtil pentru spiritul burghez contemporan. El nu va fi niciodată pe deplin înţeles decît de fraţii săi, artiştii şi de fericiţii din rîndul oamenilor mărunţi, al oamenilor celor mai mărunţi..."[68].

Van Gogh a primit articolul către sfîrşitul lui ianuarie 1890, împreună cu vestea fericită că Theo era tatăl unui băiat care avea să fie numit Vincent, după unchiul lui. A citit articolul cu sentimente amestecate. „Sînt foarte surprins — îi scria el mamei sale, de articolul care s-a publicat despre mine. Isaäcson a vrut odată să scrie

despre mine, dar l-am rugat să renunţe. M-am întristat cînd am citit acest articol, pentru că s-a exagerat în el; adevărul e cu totul altul. Ceea ce mă susţine în munca mea e tocmai ideea că există şi alţii care fac exact ca mine; atunci de ce un articol despre mine şi nu despre ceilalţi şase sau şapte? Cu toate acestea sînt nevoit să recunosc faptul că, după ce mi-am revenit din uimire, am început să mă simt îmbărbătat de această apariţie"[69]. Într-o scrisoare către sora sa Wil, el exprima acelaşi sentiment: „Cînd am citit articolul, aproape că m-a cuprins tristeţea gîndindu-mă: aşa ar trebui să fie, dar nu mă simt atît de inferior. Mîndria îmbată ca şi băutura; cînd eşti lăudat sau cînd ai băut, te întristezi sau, în sfîrşit, nu ştiu cum să spun, fiindcă doar simt acest lucru, dar mi se pare că treaba cea mai bună ar fi cea care s-ar face ca într-o familie, fără laude"[70]. Iar lui Theo îi repeta că simţea că articolul lui Aurier îi arătase cum ar *trebui* să picteze. În cele din urmă, s-a apucat să-i scrie o lungă scrisoare de răspuns lui Aurier, pe care nu îl cunoscuse niciodată.

„Stimate domnule Aurier, Mulţumesc mult pentru articolul dumneavoastră din *Le Mercure de France*, care mi-a produs o mare surprindere. Îmi place mult ca operă de artă în sine şi mi se pare că în el creaţi culori prin cuvintele dumneavoastră; în sfîrşit, în articolul dumneavoastră îmi regăsesc pînzele, dar mai bune decît sînt ele în realitate, mai bogate, mai pline de sensuri. Şi totuşi mă simt încurcat cînd mă gîndesc că, mai degrabă decît mie, ceea ce spuneţi despre mine s-ar fi cuvenit altora. De exemplu, mai ales lui Monticelli. Apropo de «El este, din cîte cunosc, singurul pictor care percepe cromatismul obiectelor cu intensitate, cu acea calitate metalică, gemică», vă rog, mergeţi la fratele meu şi vedeţi un anumit buchet de Monticelli — un buchet în alb, albastru nu-mă-uita şi oranj — şi atunci vă veţi da seama ce vreau să spun . . .

„Din cîte ştiu, nu există nici un colorist care să coboare atît de drept şi direct din Delacroix . . .

Scanned with OKEN Scanner

Vreau să spun că îmi atribuiţi mie anumite lucruri ce i s-ar fi potrivit mai bine lui Monticelli, căruia îi datorez mult. Apoi, datorez mult şi lui Paul Gauguin, cu care am lucrat împreună cîteva luni la Arles şi pe care, dealtfel, îl cunoşteam de la Paris. Gauguin, acest artist ciudat, acest străin a cărui ţinută şi privire amintesc vag de *Portretul unui bărbat* de Rembrandt din Galeria Lacaze [de la Luvru], acest prieten vrea să te facă să simţi că un tablou bun trebuie să fie echivalentul unei fapte bune, nu că ar spune-o el, dar e greu să te vezi cu el fără să te gîndeşti la o anumită responsabilitate morală. — Cu cîteva zile înainte de a ne despărţi, atunci cînd boala m-a silit să intru într-o casă de sănătate, am încercat să-i pictez „locul liber". Este un studiu al fotoliului său din lemn brun-roşcat, cu şezutul din pai verzui, iar în locul celui absent o lumînare aprinsă şi nişte romane moderne. Dacă vreţi, cu aceeaşi ocazie... să revedeţi puţin acest studiu, care este realizat în întregime din tonuri frînte verzi şi roşii. Vă veţi da poate seama că articolul dumneavoastră ar fi fost mai corect şi — mi se pare — în consecinţă mai puternic — dacă, tratînd problema de perspectivă a „picturii de la tropice" şi problema culorii, le-aţi fi făcut — vorbind despre mine — dreptate lui Gauguin şi lui Monticelli. *Căci locul care îmi revine sau îmi va reveni mie va rămîne, vă asigur, foarte secundar.*

„Apoi mai vreau să vă rog ceva. Să admitem că cele două pînze cu floarea-soarelui care, actualmente, sînt la salonul celor Douăzeci, au anumite calităţi coloristice şi că mai exprimă şi o idee ce simbolizează «recunoştinţa». Prezintă ele altceva decît atîtea alte tablouri cu flori [ale altor artişti], sînt ele mai abil pictate sau nu sînt ele cumva apreciate destul...? Vedeţi, mi se pare atît de greu de făcut o separaţie între impresionism şi alte lucruri; nu înţeleg de ce e util atîta spirit sectar cum am tot avut parte în aceşti ultimi ani, dar *mă tem de ridicolul lui.* Şi, în încheiere, declar că nu pricep de ce *dumneavoastră*

Scanned with OKEN Scanner

vorbiți de infamiile lui Meissonier . . . Am moștenit pentru Meissonier o admirație fără limite . . .

„În următorul transport pe care i-l expediez fratelui meu, voi include și un studiu de chiparoși pentru dumneavoastră, dacă sînteți atît de amabil să-mi faceți plăcerea de a-l accepta în amintirea articolului dumneavoastră. Mai lucrez încă la el în acest moment, fiindcă vreau să-i adaug o figurină. Chiparosul este caracteristic peisajului provensal și dumneavoastră ați simțit acest lucru cînd ați spus: «chiar culoarea neagră». Pînă acum nu l-am putut face așa cum îl simt; emoțiile ce mă cuprind în fața naturii ajung la mine pînă la leșin și urmează cincisprezece zile în care sînt incapabil să lucrez. Totuși, înainte de a pleca de aici, nădăjduiesc să mai iau o dată cu asalt chiparoșii . . . Pînă atunci, vă rog să primiți, stimate domn, toată recunoștința mea pentru articolul dumneavoastră. Dacă vin la Paris în primăvară, nu voi scăpa ocazia de a veni să vă mulțumesc personal“[71].

Vincent i-a trimis o copie după acest răspuns lui Gauguin. Într-o scrisoare către fratele său, scrisă cam în același timp, el privea articolul lui Aurier dintr-un punct de vedere mai practic. După ce afirma că „un pictor ar trebui să lucreze ca un cizmar“, admitea că materialul scris de Aurier „ne face un real serviciu pentru ziua cînd vom fi ca toată lumea, obligați să recuperăm ce am cheltuit pe tablouri. Ce va fi după aceea mă lasă destul de rece, dar ca banii care ne costă producerea lor să se întoarcă este condiția însăși pentru ca să putem continua“[72]. Aparent, pictorul era reticent să discute mai pe larg încercările lui Aurier de a-l prezenta ca pe un pictor simbolist, încercări pe care le respinsese cu mult tact în scrisoarea sa de răspuns, luînd poziție împotriva sectarismului de orice fel. Fără îndoială că majoritatea subtilităților și rafinamentelor atît de la modă printre simboliști erau literă moartă pentru el; polemicile și eforturile lor de a atrage atenția i se păreau profund ridicole. Fără a mai pierde timpul cu acest subiect, Vincent îi mărtu-

Scanned with OKEN Scanner

risea lui Theo: „Articolul lui Aurier m-ar încuraja dacă l-aș urma și aș risca mai mult o ieșire din realitate și o combinare a culorilor într-o muzică de tonuri, ca în anumite picturi de Monticelli. Dar mi-e atît de drag acest adevăr și *încercarea de a picta și eu adevărat*, încît, în fine, cred că prefer să fiu cizmar decît muzician cu culorile"[72].

Obiecțiile timide ale lui van Gogh și modestia lui sinceră n-au putut opri articolul lui Aurier de a face senzație (extrase din el au fost publicate în numărul din 19 ianuarie 1890 al revistei grupului celor XX, *L'Art moderne*, care apărea în Belgia) și aceasta în ciuda faptului că numai foarte puțini dintre cititori avuseseră ocazia să vadă realmente lucrările pictorului. Totuși, prietenul lui Aurier, Rémy de Gourmont, avea să afirme ceva mai tîrziu că acest prim studiu dintr-o serie de articole despre unii artiști în viață „a avut un succes neașteptat; era excelent dealtfel, spunea adevărul fără menajamente pentru opinii [opiniile general acceptate] și lăuda pictorul soarelui și al florii-soarelui fără acele ambalări puerile însă, care sînt păcatul entuziasmului... Critica de artă a lui Aurier era foarte apreciată; se simțea forța originalității sale și, în lumea unde este apreciată și înțeleasă pictura impresionist-simbolistă, ea dobîndise autoritate — o lume nouă și restrînsă ca număr, dar puternică..."[73]. Aurier a fost curînd invitat, ca urmare a articolului său despre van Gogh, să scrie cronici artistice pentru *La Revue indépendante*, o publicație mai mult influentă în epocă decît recent înființatul *Mercure de France*[74].

Articolul lui Aurier n-a fost însă decît una din surprizele rezervate lui van Gogh în cursul lunilor ianuarie și februarie ale anului 1890. Au urmat vernisajul expoziției celor XX, nașterea nepotului său care îi purta numele, se apropia deschiderea noului Salon al Independenților programat pentru martie, la care pictorul intenționa să participe și, în final, vestea că, pentru prima dată, o pînză de-a lui, *Via roșie*, se vînduse la Bruxel-

Scanned with OKEN Scanner

les. La 15 februarie, Vincent îşi anunţa mama: „Theo mi-a scris ieri că unul din tablourile mele s-a vîndut cu 400 de franci la Bruxelles. În comparaţie cu preţurile altor tablouri şi cu ce se plăteşte acum în Olanda, e puţin, dar eu încerc să fiu suficient de productiv ca să pot continua lucrul meu la preţuri rezonabile“[69].

Cumpărătorul picturii lui van Gogh era tot un pictor, Anna Boch, fiindcă Aurier avusese dreptate: opera lui van Gogh nu era deocamdată apreciată decît de artişti. Într-o cronică apărută în revista *La Wallonie*, purtătoarea de cuvînt a mişcării simboliste din Belgia, un critic spunea: „Noi nu împărtăşim entuziasmul pe care îl provoacă în rîndul cîtorva artişti profunzi şi sinceri arta d-lui Vincent van Gogh. *Florile-soarelui*, cu un colorit foarte viguros şi cu un desen foarte frumos, sînt mai ales decorative şi plăcute la vedere; în *Via roşie*, utilizarea tonurilor vii, special combinate, produce anumite efecte metalice interesante, cu o lumină foarte interesantă. Valoarea celorlalte pînze ale sale ne scapă cu desăvîrşire“[75]. Signac, într-un articol publicat anonim (ceea ce îi permitea să se refere mai pe larg la propriile sale tablouri), discuta unele picturi de Cézanne şi Redon, vorbea despre bunii săi prieteni Dubois-Pillet şi Hayet, însă nu avea decît prea puţine lucruri de spus în legătură cu Lautrec şi încă mai puţine referitoare la van Gogh, pînzelor căruia le consacra doar o singură propoziţie, scurtă şi criptică: „Mormîntul galbenului, cromului şi verdelui Veronese: *Florile-soarelui*, *Viţă*, *Via roşie*“[76].

Nu ştim cu certitudine dacă Vincent a văzut vreodată aceste rînduri, căci e posibil ca Theo să fi preferat să nu i le aducă la cunoştinţă. Într-una din scrisorile sale, acesta din urmă îi împărtăşea că dedusese dintr-un ziar ce le plăcuse vizitatorilor belgieni mai mult din expoziţie: studiile de exterioare ale lui Cézanne, peisajele lui Sisley, simfoniile de culoare ale lui van Gogh şi tablourile lui Renoir[77]. Pe de altă parte, Vincent n-a aflat probabil nici de tulburările declanşate prin-

Scanned with OKEN Scanner

tre membrii grupului celor XX de lucrările sale. La 16 ianuarie, cu două zile înaintea vernisajului, Henry de Groux, un pictor realist-religios pentru care van Gogh avusese cîndva o mare admirație, a declarat că își retrăgea pînzele proprii din cadrul expoziției deoarece nu le voia expuse în aceeași cameră cu „execrabilul *Vas cu floarea-soarelui* al d-lui Vincent sau al oricărui alt *agent provocator*"[78]. Două zile mai tîrziu, totuși, de Groux a participat la banchetul care celebra oficial deschiderea expoziției. Printre invitați se aflau Toulouse-Lautrec și Signac, amîndoi veniți de la Paris special pentru această ocazie. În timpul dineului, de Groux a început din nou să-l batjocorească pe van Gogh în auzul tuturor, numindu-l, potrivit amintirilor lui Octave Maus, „un ignorant și un șarlatan". La celălalt capăt al mesei, Lautrec a sărit în sus, cu brațele în aer și i-a strigat că era un ultragiu să critice un pictor așa de mare. De Groux a replicat. S-a creat confuzie. S-au ales secunzi. Iar Signac a declarat cu răceală că, dacă Lautrec era ucis, el continua duelul pe cont propriu"[79].

Incidentul a avut și partea lui comică deoarece de Groux, un om bolnăvicios, cu o față pămîntie, nu era mai înalt decît Lautrec, pe care picioarele scurte îl făceau să arate ca un pitic. Ceilalți membri ai grupului celor XX l-au exclus imediat pe de Groux din expoziție, iar Maus a obținut a doua zi, nu fără greutate și scuze din partea lui, ceea ce a dus la evitarea duelului; în același timp, i s-a permis să se retragă și din grup. Ca urmare, alți doi membri au fost cooptați: unul din ei era Signac.

După închiderea expoziției, Octave Maus i-a scris lui Theo: „Cînd veți avea ocazia, spuneți-i fratelui dumneavoastră că am fost bucuros de participarea lui la Salonul celor XX, unde, în vălmășagul discuțiilor a întrunit unele vii simpatii artistice"[80]. Dar această veste reconfortantă nu i-a parvenit pictorului decît după un interval considerabil.

Scanned with OKEN Scanner

Evenimentele masate în acele cîteva săptămîni au însemnat prea mult pentru nervii lui Vincent. După cum i-a explicat el însuşi mai tîrziu mamei sale: „Cînd am aflat că pictura mea era lăudată într-un articol, m-am temut imediat că asta îmi va distruge complet nervii. Cam aşa se întîmplă mereu în viaţa unui artist, succesul e cel mai rău lucru"[81]. La 24 februarie, doctorul Peyron îl informa pe Theo că Vincent avusese o nouă criză, după două zile de şedere în Arles, unde aparent primise permisiunea să meargă neînsoţit. Fusese adus înapoi la Saint-Rémy într-o căruţă şi nu se ştia unde petrecuse noaptea. Un tablou, *l'Arlésienne*, pe care îl luase cu el — probabil pentru a-l dărui modelului real, Mme Ginoux — îi dispăruse. Cîteva zile mai tîrziu, doctorul scria din nou, spunînd că, de data aceasta, criza dura mai mult şi că, în sfîrşit se dovedea (!) cît de rele erau vizitele la Arles pentru pictor.

Au fost din nou zile întunecoase de inconştienţă totală, nelinişte şi teroare, de halucinaţii şi frică, de toropeală sau agitaţie, de tăcere sau furie. Nopţile lungi erau şi mai înspăimîntătoare. Trecea pe rînd prin delir, disperare, resemnare, suferinţă. Această criză a durat mai mult ca oricare din cele precedente. Neştiind ce să-i mai facă, doctorul Peyron a hotărît, se pare, să lase pacientul în voia lui şi i-a permis chiar să picteze. „Cînd mă simţeam mai rău — îşi amintea ulterior Vincent — am pictat cîteva tablouri, printre care o reminiscenţă din Brabant, nişte căsuţe cu acoperişurile pline de muşchi şi cu un gard de fagi într-o seară de toamnă cu furtună, cînd soarele roşu apune pe un cer roz. Şi de asemenea un cîmp de sfeclă cu două femei culegînd frunzele verzi de sub zăpadă"[81].

Se crede că van Gogh a încercat să înghită vopselele sale otrăvitoare în timp ce lucra, şi este greu de apreciat dacă era o tentativă conştientă de sinucidere sau pur şi simplu un act iraţional; probabil însă că era vorba de o pornire necontrolată, ca şi încercarea de a bea terebentină cu ocazia vizitei lui Signac la Arles. A trebuit, evi-

Scanned with OKEN Scanner

dent, să i se ia culorile şi a fost din nou lăsat în singurătatea şi inactivitatea care îl demoralizau. Către sfîrşit nu mai avea dureri, însă capul îi era complet amorţit şi se simţea epuizat cu totul. Două luni au trecut pînă să-i poată scrie fratelui său iarăşi. Cînd i-a scris, n-a încercat să analizeze motivele ultimei crize şi n-a legat-o de şederea la Arles (despre care păstra tăcerea)[81a], după cum n-a insistat nici asupra stării sale de adîncă deprimare la gîndul că toate speranţele pe care i le dăduseră scurtele crize anterioare se vedeau acum spulberate de lungimea şi gravitatea acesteia din urmă. Nu spunea decît: „Şi iată că renunţ la orice speranţă în ce mă priveşte. Poate, poate m-aş vindeca într-adevăr dacă aş sta la ţară [în Nord] cîtva timp"[82].

De data aceasta zarurile erau aruncate. Obişnuitele consolări vagi ale doctorului Peyron: „Să sperăm că nu se va mai întîmpla" şi alte asemenea clişee verbale se dovedeau neputincioase în faţa hotărîrii lui Vincent de a părăsi azilul. Acesta a avut chiar un conflict violent cu doctorul, însă lucrurile s-au aplanat ulterior.

După însănătoşire, adică pe la mijlocul lunii aprilie, doctorul Peyron i-a înmînat lui van Gogh un pachet de scrisori sosite în răstimpul cît fusese bolnav; erau scrisori de la mama şi sora lui, de la Gauguin, Aurier, Russell, probabil de la Pissarro, şi, natural, de la Theo. Dar la început a fost prea abătut şi prea trist ca să le citească. De îndată ce s-a simţit mai bine i-a scris fratelui său: „Fii amabil şi roagă-l pe dl. Aurier să nu mai scrie articole despre pictura mea; spune-i cu insistenţă că, mai întîi, se înşeală în privinţa mea; apoi că mă simt cu adevărat mult prea adîncit în durerea mea ca să pot face faţă publicităţii. Să pictez tablouri îmi place, dar dacă aud vorbindu-se despre ele asta îmi provoacă mai multă durere chiar decît bănuieşte el"[83].

În ansamblu, veştile primite din Paris erau excelente şi încurajatoare. Copilul lui Theo era sănătos şi la fel era mama lui, în ciuda complicaţiilor la care se aşteptaseră. Theo îi relata pe larg

Scanned with OKEN Scanner

despre noua expoziţie a Independenţilor, deschisă la 19 martie pe Champs-Elysées şi unde Vincent participa cu zece tablouri pictate la Arles şi Saint-Rémy, printre care: *Chiparoşi* (tabloul promis lui Aurier), *Bulevard la Saint-Rémy, Coline din Alpi, Florile-soarelui* şi *Crîng de măslini*. Cei al căror interes fusese trezit de articolul lui Aurier puteau acum vedea, în sfîrşit, o colecţie reprezentativă din pictura lui van Gogh. Asistînd la vernisaj împreună cu soţia sa, Theo îi scria că şi Preşedintele Republicii fusese prezent (Independenţii deveniseră acum „respectabili") şi adăuga: „Tablourile tale sînt bine plasate şi arată frumos. Mulţi oameni au venit la mine şi m-au rugat să-ţi transmit felicitările lor. Gauguin spunea că tablourile tale sînt punctul de atracţie al expoziţiei... Seurat are expus un tablou destul de curios [*Le Chahut, Vacarmul*], în care încearcă să exprime lucrurile prin direcţia liniilor. În mod sigur, în tabloul acesta exprimă mişcarea, dar aspectul lui e foarte curios şi nu prea generos în idei. Guillaumin expune mai multe lucrări, printre care sînt unele foarte bune; Lautrec are un *Portret de femeie la pian* excelent şi un tablou mare [o scenă din *Moulin Rouge*] care face figură bună. În ciuda subiectului scabros, are multă distincţie. În general, e de remarcat că publicul începe să se intereseze tot mai mult de noii impresionişti; există cel puţin un număr de amatori care încep să-i cumpere. Expoziţia lui Pissarro [de la galeria Goupil] s-a închis. A venit multă lume s-o vadă şi a vîndut cinci tablouri. Deocamdată e tot ce speram. Duminica viitoare, Bernard şi Aurier vin să-ţi vadă ultimele pînze"[84]. Theo mai scria că Aurier avea intenţia să studieze şi picturile lui Gauguin, despre care voia să scrie un articol. În scrisorile următoare, Theo continua relatările de la expoziţie: „N-am mai fost la Independenţi, dar Pissarro, care trece pe acolo în fiecare zi, îmi spune că tu te bucuri de un succes real printre artişti. Cîţiva amatori mi-au vorbit despre tine chiar înainte ca eu să le fi semnalat pînzele tale. Ziarele cu cronici despre

Scanned with OKEN Scanner

expoziție nu spun nici o vorbă despre sala impresioniștilor. E cel mai bun lucru, pentru că majoritatea cronicilor știi bine cîte parale fac"[85].

Vincent van Gogh nu era singurul pictor cu zece tablouri la Salonul Independenților; Seurat, Signac, Luce și Guillaumin figurau cu același număr; Douanier Rousseau cu nouă tablouri; Dubois-Pillet cu opt, Théo van Rysselberghe cu șapte. Anquetin, Cross, Lucien Pissarro, van de Velde și Lautrec erau reprezentanți cu mai puține lucrări. Pînă și Monet a recunoscut că, dintre toți pictorii cuprinși în expoziție, participarea lui van Gogh era cea mai demnă de admirat[86]. Gauguin și-a exprimat părerea într-o scrisoare deosebit de amicală către Vincent. Venise la Paris în februarie, cînd Meyer de Haan nu îl mai putuse finanța și căuta fără succes o slujbă, în timp ce Theo încerca din răsputeri să-i plaseze măcar o parte din tablouri, sculpturi și ceramică. În acel moment plănuia să se întoarcă în Bretania pentru încă două luni împreună cu de Haan, la Le Pouldu.

„Am studiat cu mare atenție munca dumneavoastră de cînd ne-am despărțit — îi scria Gauguin. La fratele dumneavoastră întîi, pe urmă la Independenți. — Mai ales în acest ultim loc se poate aprecia mai exact ceea ce pictați, fie din cauză că lucrările sînt adunate la un loc, fie din cauza vecinătăților. Vă adresez felicitările mele sincere și pentru mulți artiști sînteți cel mai remarcabil din toată expoziția. În probleme de nanură sînteți *singurul care gîndește*. Am vorbit cu fratele dumneavoastră și există un tablou pe care aș vrea *să-l schimb contra orice de-al meu doriți să alegeți*. Mă refer la un peisaj cu munți. Doi călători mici de tot par să îl escaladeze în căutarea necunoscutului. Conține o emoție ca la Delacroix, cu o culoare foarte sugestivă. — Ici și colo, cîteva note roșii ca niște luminițe, totul pe o notă de violet. E frumos și măreț. Am discutat mult despre el cu Aurier, Bernard și alții. Toți vă felicită. Singur Guillaumin ridică din umeri cînd aude. Îl înțeleg dealtfel, dat fiind că el vede

Scanned with OKEN Scanner

doar materia şi aceea cu un ochi nedublat de gîndire. — Faţă de pictura mea din ultimii ani reacţionează la fel şi n-o pricepe deloc.

„Am ezitat mult să vă scriu, ştiind că tocmai avuseseţi o criză destul de lungă, şi de aceea vă rog să nu-mi răspundeţi decît atunci cînd vă veţi simţi complet refăcut. Să sperăm că odată cu căldura care va veni, în fine vă veţi însănătoşi; iarna v-a fost întotdeauna periculoasă“[87].

Într-adevăr, iarna era un anotimp nefavorabil pentru van Gogh, dar primăvara se simţea mereu stimulat. Într-o primăvară venise la Paris la Theo şi se aruncase în viaţa tumultuoasă a capitalei franceze; la începutul unei primăveri venise pentru prima dată la Arles şi se apucase de pictat cu atîta frenezie; într-o primăvară părăsise spitalul înainte de a pleca la Saint-Rémy; şi tot într-o primăvară îi venise şi ultima criză. Cu lucrul stătea bine. Cea mai recentă pînză, destinată nepoţelului său Vincent, reprezenta o creangă de migdal înflorit pe fondul unui cer albastru. „Este poate ceea ce am pictat cu cea mai mare răbdare şi cel mai bine, cu calm şi cu o mai mare siguranţă a tuşei“ — îi scria el fratelui său[82]. Apoi boala îi întrerupsese activitatea. Primăvara aproape trecuse şi pictorul era nefericit că n-a putut-o folosi din plin. Se apropia vara timpurie din sud. Însă febra creatoare i-a rămas, fiindu-i sporită poate chiar de ideea că în curînd nu avea să mai fie acolo. Printre primele lucruri pe care i le-a cerut lui Theo a fost să-i facă o comandă substanţială de culori la *père* Tanguy şi la alţi negustori. Trandafirii şi stînjeneii îmbobociseră şi aveau să fie curînd în plină floare.

Prin mai, lui van Gogh i s-a permis din nou să picteze în curtea azilului. „Mi-am regăsit, deîndată ce am ieşit în parc — îi scria el lui Theo — toată luciditatea pentru lucru. Am la idei în cap cît nu voi ajunge să execut niciodată, însă asta nu mă supără. Pensula mea merge ca o maşină. Deci mă bazez pe faptul acesta pentru a îndrăzni să cred că în Nord îmi voi regăsi aplombul, odată ce mă voi elibera de un mediu şi de nişte împre-

Scanned with OKEN Scanner

jurări pe care nu le înţeleg şi nici nu doresc să le înţeleg... Mediul de aici începe să mă apese mai mult decît pot exprima; ce Dumnezeu, am avut răbdare mai mult de un an, îmi trebuie aer şi mă omoară plictiseala şi tristeţea"[88].

Theo a fost de acord cu plecarea lui Vincent. Între timp se întîlnise cu doctorul Gachet şi îi schiţa fratelui său, la Saint-Rémy, un portret al acestuia: „Pare un om care înţelege bine lucrurile. Ca fizic seamănă puţin cu tine. Cînd ai să vii aici, o să mergem să-l vedem; dă consultaţii la Paris de mai multe ori pe săptămînă. Cînd i-am povestit cum s-au produs crizele tale, mi-a spus că nu credea să fie ceva în legătură cu nebunia şi că, dacă este ce crede el, spunea că o să te vindece, dar că trebuie să te vadă şi să stea de vorbă cu tine ca să se poată pronunţa cu mai multă siguranţă. E un om care ne-ar putea fi util dacă vii aici"[85].

Scrisorile au început să circule între Paris şi Saint-Rémy în legătură cu modul cum avea să călătorească pictorul. Theo voia să fie însoţit de cineva pe toată durata călătoriei, dar Vincent se opunea. El susţinea că, după crizele grave de tipul celei pe care o suferise recent, urmau de obicei trei sau patru luni de calm şi că deci nu exista nici un pericol de recidivare în viitorul apropiat. „N-am făcut nici un rău nimănui; e just să fiu însoţit ca o fiară periculoasă? Mulţumesc, dar protestez. Dacă mi-ar veni o criză, în toate gările s-ar găsi oameni care ar şti ce să-mi facă, iar eu m-aş supune"[89]. Vincent accepta să fie însoţit numai pînă la Tarascon, în apropiere, de unde urma să se urce singur în tren mai departe. Ca să nu-l enerveze, Theo a cedat cutremurîndu-se însă la gîndul că fratele său ar putea avea o criză pe drum şi că ar cădea în mîinile unor străini. A rămas stabilit că Vincent va telegrafia din Tarascon ca să anunţe ora sosirii.

Tocmai pe cînd îşi făcea bagajele, i-au venit şi vopselele de la Paris, iar trandafirii şi stînjeneii au început să înflorească. Întrucît nu pictase naturi moarte la Saint-Rémy, van Gogh n-a

Scanned with OKEN Scanner

mai putut rezista ispitei. „În prezent, ameliorarea continuă — scria el în mai — orice criză oribilă a trecut ca o furtună şi lucrez ca să dau tuşele finale aici cu o ardoare calmă şi continuă. Am pe şevalet o pînză cu trandafiri pe fond vernil şi două pînze înfăţişînd buchete mari de stînjenei violeţi din care unul pe fond roz, unde efectul e armonios şi liniştitor datorită combinaţiei de verde, roz şi violet. Dimpotrivă, celălalt buchet violet (mergînd pînă la carmin şi albastru pur de Prusia) este complet diferit; detaşat pe un fond galben ca lămîia şi exploziv, cu alte tonuri de galben în vaza şi soclul pe care stă, e un efect de complementare foarte disparate, care se exaltă una pe alta prin contrast... Ziua plecării mele depinde de făcutul cufărului şi de terminarea pînzelor; la acestea din urmă lucrez cu atîta entuziasm încît făcutul cufărului mi se pare mai greu decît făcutul tablourilor. În sfîrşit, nu mai e mult. Îmi pare bine că treburile nu s-au lungit, ceea ce e întotdeauna neplăcut cînd iei o hotărîre"[90].

Theo trimisese bani de drum. Semnase actele de punere în libertate a fratelui său şi doctorul Peyron consimţise. Dar cu două zile înainte de plecare, Vincent mai scria: „Tocmai am terminat încă un tablou cu trandafiri roz pe un fond verde-gălbui, într-un vas verde"[91]. Să fi fost plecarea iminentă care îl inspira? Să fi fost speranţa că se va vindeca în Nord? Să fi fost bucuria că îi va vedea pe Theo, pe soţia lui şi pe nepoţel? Sau fericirea că scăpa după suferinţele din ultima vreme? Fapt este că aceste flori sînt printre cele mai vesele pictate vreodată de van Gogh. Culorile lor sînt subtile chiar cînd contrastează, execuţia este rapidă, curgătoare, fără ezitări sau frămîntări, dispunerea pe pînză magistrală. Nimic nu e torturat, sălbatic. În ele, nimic nu indică acea nevoie imperioasă de a crea, deseori evidentă în peisaje. Aceste tablouri par a fi relaxate şi pline de veselie, delicate şi totuşi extrem de viguroase, cu buchetele mari de trandafiri şi stînjenei monumental pro-

Scanned with OKEN Scanner

iectate pe fundaluri uniforme, pe care florile, frunzele, tulpinile decupează arabescuri armonioase şi pline de graţie. Doar cîteva luni mai înainte Vincent îi spusese sorei sale Wil că simţea nevoia să se „scuze că tablourile mele sînt aproape ca un strigăt de groază“[92]. Dar în aceste luminoase naturi moarte nu mai este nici un strigăt de groază; dacă ele sînt simboluri ale recunoştinţei, cum îi plăcea lui van Gogh să spună, ele sînt în acelaşi timp nişte imnuri aduse frumuseţilor mereu înnoite ale naturii.

Acestea au fost ultimele picturi executate de Vincent la Saint-Rémy. La 14 mai el mergea să-şi expedieze bagajele la Paris. Cu ocazia drumului, a văzut din nou peisajul rustic binecunoscut, proaspăt după o ploaie şi numai flori pretutindeni. „În munca mea — îi scria el lui Theo — mă simt mai stăpîn pe mine decît de atunci cînd am plecat [din Paris] şi ar fi ingrat din partea mea să vorbesc de rău Sudul şi mărturisesc sincer că încerc o mare tristeţe, acum, la întoarcere“[90].

În ziua de 16 mai 1890, Vincent van Gogh părăsea azilul din Saint-Rémy, la aproape un an după ce fusese internat în el. În registrul internaţilor voluntari, doctorul Peyron însemna data plecării pictorului însoţită de următoarele remarci: „Acest bolnav, calm în majoritatea timpului, a avut de-a lungul şederii sale în Instituţie mai multe crize cu o durată de cinsprezece zile pînă la o lună. În timpul acestor crize, bolnavul a căzut pradă unor spaime terorizante şi a încercat în mai multe rînduri să se otrăvească, fie înghiţind vopsele din care folosea la pictură, fie bînd gaz lampant pe care îl furase de la un intendent în vreme ce acesta umplea lămpile. Ultima criză avută s-a declarat după o călătorie efectuată la Arles şi a durat aproximativ două luni. În intervalele dintre crize, bolnavul a fost perfect liniştit şi s-a dedicat picturii cu multă ardoare. Astăzi el solicită ieşirea pentru a merge să locuiască în Nord, unde clima speră să-i fie mai favorabilă“[93].

Scanned with OKEN Scanner

În coloana rezervată observațiilor, doctorul Peyron nu a scris decît un singur cuvînt: *Vindecat.*

NOTE

1. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, 17 ianuarie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 571, pag. 373—375.
2. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, 23 ianuarie 1889); *ibid.*, nr. 573, pag. 380.
3. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, 28 ianuarie, 1889) *ibid.*, nr. 574, pag. 384.
4. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, 19 ianuarie 1889); *ibid.*, nr. 572, pag. 378.
5. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, februarie 1889); *ibid.*, nr. 577, pag. 388—389.

5a. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy), 25 mai (1889); *ibid.*, nr. 592, pag. 422.

6. Vezi scrisoarea lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, 3 februarie 1889); *ibid.*, nr. 576, pag. 387—388.

6a. Nu a fost identificat pînă acum originalul plîngerii cetățenilor în arhivele primăriei din Arles.

7. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, 10 septembrie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 605, pag. 456.
8. Scrisoare a pastorului Salles către Theo van Gogh, (Arles, 18 martie 1889) vezi *Verzamelde Brieven*, vol. I, Introducere, pag. XLIII—XLIV.
9. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, 24, martie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 581, pag. 396.
10. Scrisoare a lui Signac către Coquiot; vezi G. Coquiot: *Vincent van Gogh*, Paris, 1924, pag. 194.
11. Scrisoare a lui Signac către Theo van Gogh, Arles, (sfîrșitul lui martie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 581a, pag. 397.
12. Vezi scrisoarea lui V. van Gogh către sora sa Wil, (Saint-Rémy, octombrie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. W15, pag. 174—175.
13. Scrisoare a lui V. van Gogh către sora sa Wil, (Arles, 30 aprilie 1889); *ibid.*, nr. W11, pag. 166—167.
14. Scrisoare a pastorului Salles către Theo van Gogh, (Arles, 19 aprilie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. I, Introducere, pag. XLIV.
15. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, 21 aprilie, 1889) *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 585, pag. 405—407.

Scanned with OKEN Scanner

16. Scrisoare a lui Theo van Gogh către soţia sa, (Paris, aprilie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. I, Introducere, pag. XLIV—XLV.
17. Scrisoarea lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, 29 aprilie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 587, pag. 409.
18. Scrisoare a lui V. van Gogh către cumnata sa, Johanna van Gogh-Bonger, (Saint-Rémy, 9 mai 1889); *ibid.*, nr. 591, pag. 420.
19. Scrisoare a lui Theo van Gogh către fratele său, (Paris, aprilie—mai 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. T7, pag. 264.
20. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, 30 aprilie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 588, pag. 411.
21. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, sfîrşitul lui aprilie 1889); *ibid.*, nr. 586, pag. 408.
21a. Scrisoare a lui Theo van Gogh către Dr. Peyron, Paris, 8, Cité Pigalle, 24 aprilie 1889; document nepublicat, obţinut, prin amabilitatea stareţei de la Saint-Paul du Mausolée, Saint-Rémy de Provence. Preţul pentru un internat era, pe lună: categoria întîia — 200 de franci, categoria a doua — 150 de franci, categoria a treia — 100 de franci. Solicitarea lui Theo van Gogh ca fratele său să primească „o jumătate de litru de vin la masă" nu a fost iniţial acceptată.
22. Scrisoare a pastorului Salles către Theo van Gogh, (Arles, 9 mai 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. I, Introducere, pag. XLV.
22a. Informaţie obţinută prin amabilitatea Dr. E. Leroy, Saint-Paul du Mausolée, Saint-Rémy de Provence.
23. Observaţiile doctorului Peyron, Saint-Rémy, 9 mai 1889; vezi V. Doiteau şi E. Leroy: *La folie de van Gogh*, Paris, 1928, pag. 55.
24. În legătură cu boala lui Vincent van Gogh vezi diferitele publicaţii medicale enumerate în bibliografie.
25. Vezi Doiteau şi Leroy, *op. cit.*, pag. 125 şi 128.
26. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, 10 septembrie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 605, pag. 459.
27. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele şi cumnata sa, (Saint-Rémy, 9 mai 1889); *ibid.*, nr. 591, pag. 420—421.
28. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, 25 mai 1889); *ibid.*, nr. 592, pag. 422—425. (În acest citat a fost schimbată ordinea anumitor paragrafe.)
29. Vezi scrisoarea lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, 10 septembrie 1889); *ibid.*, nr. 605, pag. 459—460.
30. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, 9 iunie 1889) *ibid.*, nr. 594, pag. 433.

Scanned with OKEN Scanner

31. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, 19 iunie 1889); *ibid.*, nr. 595, pag. 433.
32. Scrisoare a lui V. van Gogh către sora sa Wil, (Saint-Rémy, începutul lui iulie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. IV. nr. W13, pag. 169.
33. Vezi scrisoarea lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, 25 iunie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 596, pag. 433.
34. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, 25 iunie 1889); *ibid.*, nr. 596, pag. 434.
35. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, 19 iunie 1889); *ibid.*, nr. 595, pag. 432.
36. Scrisoare a lui Theo van Gogh către fratele său, (Paris), 16 iunie 1889; *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. T10, pag. 267.
37. Scrisoare a lui Theo van Gogh către fratele său, (Paris), 16 iulie 1889; *ibid.*, nr. T12, pag. 270. „Efectul nocturn" de care se vorbește altundeva în această scrisoare se referă la tabloul *Noaptea pe Ron*.
38. Către sfîrșitul lui august 1889, Dr. Peyron îi comunica lui Theo van Gogh: „... Și-a recăpătat complet luciditatea și a început din nou să picteze ca mai înainte. Gîndurile de sinucidere au dispărut; nu i-au rămas decît niște vise urîte care sînt și ele pe cale de dispariție și a căror intensitate a scăzut." (*Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 602a, pag. 447).
39. Scrisoare a lui V. Van Gogh către sora sa Wil, (Saint-Rémy, sfîrșitul lui septembrie-începutul lui octombrie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. W14, pag. 173.
40. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, 10 septembrie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 605, pag. 455.
41. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, august 1889); *ibid.*, nr. 601, pag. 443.
42. Scrisoare a lui Théo van Rysselberghe către O. Maus, (Paris, toamna—iarna 1887); vezi M.—O., Maus: *Trente années de lutte pour l'art*, Bruxelles, 1926, pag. 64—65.
43. Scrisoare a lui Cézanne către O. Maus, Paris, 27 noiembrie 1889,; *ibid.*, pag. 99 și *Cézanne Letters*, Londra, 1941, pag. 189—190.
44. Scrisoare a lui V. van Gogh către O. Maus, Saint-Rémy, 20 noiembrie 1889; vezi M.—O. Maus, *op. cit.*, pag. 100. (Neinclusă în *Verzamelde Brieven*.)

44a Potrivit spuselor maicii superioare, sora Epiphane, maicile, deși nu le plăcea pictura lui, îl compătimeau pe van Gogh pentru nefericirile sale și îl considerau un om amabil, supus, blînd și manierat. (Informație obținută prin amabilitatea doctorului E. Leroy, Saint-Paul du Mausolée, Saint-Rémy de Provence).

45 Vezi J. de Beucken: *Un portrait de Vincent van Gogh*, Paris, 1953, pag. 177; în legătură cu amintirile gardianului Poulet vezi *ibid.*, pag. 195—197. Într-o zi cînd Poulet se pregătea să-l ducă pe pacient să picteze în

Scanned with OKEN Scanner

împrejurimile azilului și tocmai cobora scările, van Gogh l-a lovit deodată cu mare putere pe la spate. Gardianul s-a oprit imediat și l-a dus pe Vincent înapoi în chilia lui. A doua zi, van Gogh s-a scuzat față de Poulet spunîndu-i că-și amintea vag despre o jignire pe care i-o adusese acestuia (întocmai ca și atunci cînd aruncase cu paharul de absint în Gauguin) și explicîndu-i că îl bănuise a face parte din poliția secretă. Printre pacienții din acea vreme ai azilului era și un fost student în drept care se plîngea neîncetat că este urmărit de poliția secretă. (Informație obținută prin amabilitatea doctorului E. Leroy, Saint-Paul du Mausolée, Saint-Rémy en Provence, căruia gardianul i-a povestit incidentul. Versiunea lui J. de Beucken, *op. cit.*, pag. 195—196 este complet falsă.)

46. În ziua de 14 noiembrie 1889, Theo van Gogh i-a scris lui Camille Pissarro: „Vă mulțumesc pentru osteneala dumneavoastră de a vă îngriji să găsiți o pensiune unde fratele meu să se simtă bine, iar d-na Pissaro este deosebit de amabilă că se interesează și dînsa. Am impresia că dacă ar sta la Auvers, aproape de acel medic de care mi-ați vorbit, ar fi excelent. Din scrisorile pe care le primesc de la el și de la medicul lui, reiese că în ultima vreme este foarte calm". (Document nepublicat, obținut prin amabilitatea regretatului Rodo Pissarro, Paris). În legătură cu Dr. Gachet vezi capitolul VII
47. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, jumătatea lui septembrie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 607, pag. 464.
48. Scrisoare a lui Theo van Gogh către fratele său, (Paris), 22 octombrie 1889; *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. T19, pag. 277.
49. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, octombrie—noiembrie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 613, pag. 473—474.
50. Scrisoare a lui Camille Pissarro către fiul său, 16 mai 1887; vezi Camille Pissarro: *Letters to his Son Lucien*, New York, 1943, pag. 110—111.
51. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, septembrie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 607, pag. 462, 463. Despre copiile lui van Gogh vezi F. Novotny: *Die Bilder van Goghs nach fremden Vorbildern* în „Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstage", Berlin, 1961.

51a. Van Gogh a pictat de fapt prima sa *Arlésienne* după desenul lui Gauguin în martie sau aprilie 1889 la Arles (de la Faille, nr. 713, F. 542), probabil înainte de a-i înapoia desenul lui Gauguin. Versiunile ulterioare, executate la Saint-Rémy, au fost făcute după copia inițială și nu după desen.

52. Scrisoare a lui V. van Gogh către Gauguin, (Auvers, iunie 1890); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 643, pag. 528. (Schiță neterminată, vezi capitolul VIII, nota 14.)

Scanned with OKEN Scanner

53. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, ianuarie 1890), *ibid.*, nr. 622, pag. 489.
54. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său; (Saint-Rémy, noiembrie 1889); *ibid.*, nr. 615, pag. 478—479.
55. Scrisoare a lui V. van Gogh către Bernard, (Saint-Rémy, prima jumătate a lui octombrie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. B20, pag. 231—233.
56. Scrisoare a lui V. van Gogh către Bernard, (Saint-Rémy, începutul lui decembrie 1889); *ibid.*, nr. B21, pag. 233—236.
57. Scrisoare a lui V. van Gogh către mama sa, (Saint-Rémy, sfîrşitul lui decembrie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 619, pag. 485.
58. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, noiembrie—decembrie 1889); *ibid.*, nr. 617, pag. 481.
59. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, ianuarie 1890); *ibid* , nr. 623, pag. 492.
60. Scrisoare a lui Gauguin către Schuffenecker, (Le Pouldu, ianuarie, 1890) vezi Paul Gauguin: *Lettres à sa femme et à ses amis*, Paris, 1949 (ed. a doua), apendice, pag. 322—323.
61. Scrisoare a lui Gauguin către V. van Gogh, (Le Pouldu, începutul lui februarie 1890); document nepublicat, obţinut prin amabilitatea Ing. V. W. van Gogh, Laren.
62. Scrisoare a lui Aurier către mama sa, (Paris), 29 noiembrie 1888; document nepublicat, obţinut prin amabilitatea d-nei Mahé-Williame, Aix-en-Provence.
63. Vezi scrisoarea lui Bernard către Aurier, capitolul V, nota 47.
64. Scrisoare a lui Bernard către Aurier, (Paris, 1889); document nepublicat obţinut prin amabilitatea d-lui Jacques Williame, Châteauroux. Aurier nu a publicat articolul lui Bernard, din care unele pasaje sînt citate în capitolul I, vezi nota 58a.
65. Vezi capitolul III, nota 31.
66. Scrisoare a lui Bernard către Aurier, (Paris), 1 ianuarie 1889; pentru alte extrase din această scrisoare vezi nota 63.
67. Acest pasaj din articolul lui Aurier se bazează pe scrisoarea pe care V. van Gogh şi Gauguin i-au scris-o lui Bernard de la Arles (citate în capitolul V, notele 14 şi 15) şi pe care acesta din urmă i-a dat-o lui Aurier.
68. A. Aurier: *Les Isolés, Vincent van Gogh*, „Mercure de France" ianuarie 1890; reprodus în Aurier: *Oeuvres posthumes*, Paris, 1893, şi în: *Van Gogh raconté par lui-même et par ses amis*, vol. II, Geneva, 1947, pag. 59—70.
69. Scrisoare a lui V. van Gogh către mama sa, (Saint-Rémy, 15 februarie 1890); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 627, pag. 502—503.
70. Scrisoare a lui V. van Gogh către sora sa Wil, (Saint-Rémy, jumătatea lui februarie 1890); *Verzamelde Brieven* vol. IV, nr. W20, pag. 180.

Scanned with OKEN Scanner

71. Scrisoare a lui V. van Gogh către Aurier, (Saint-Rémy, 12 februarie 1890); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 626a, pag. 500—501.
72. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, 12 februarie 1890); *ibid.*, nr. 626, pag. 498.
73. Rémy de Gourmont, 1 mai 1893, prefață la Aurier: *Oeuvres posthumes*, Paris, 1893.
74. Dacă „La Revue Indépendante" a încetat să mai apară la scurtă vreme după aceea, „Le Mercure de France" există și astăzi.
75. A. H.: *Les XX*, „La Wallonie", 1890, pag. 133
76. S. P. (Paul Signac): *Catalogue de l'exposition des XX*, „Art et Critique", 1 februarie 1890.
77. Vezi scrisoarea lui Theo van Gogh către fratele său, Paris, 22 ianuarie 1890; *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. T25, pag. 284.
78. Vezi M.—O. Maus, *op cit.*, pag. 100.
79. Vezi O. Maus citat de M. Joyant: *Henri de Toulouse-Lautrec*, Paris; și G. Mack: *Toulouse-Lautrec*, New York, 1938, pag. 319.
80. Scrisoare a lui O. Maus către Theo van Gogh; vezi scrisoarea lui Theo van Gogh către fratele său din Paris, 9 martie 1890; *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. T29, pag. 287.
81. Scrisoare a lui V. van Gogh către mama sa, (Saint-Rémy, sfîrșitul lui aprilie 1890); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 629a, pag. 506.

81a. Potrivit unei presupuneri făcute de P. Marois: *Le Secret de van Gogh*, Paris, 1957, pag. 172—173, această excursie i-a confirmat pictorului teama că era impotent.

82. Scrisoare a lui V. Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, jumătatea lui aprilie 1890); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 628, pag. 504.
83. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, 29 aprilie 1890); *ibid.*, nr. 629, pag. 505.
84. Scrisoare a lui Theo van Gogh către fratele său, Paris, 19 martie 1890; *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. T29, pag. 286—287.
85. Scrisoare a lui Theo van Gogh către fratele său, 29 martie 1890; *ibid.*, nr. T31, pag. 288.
86. Vezi scrisoarea lui Theo van Gogh către fratele său, Paris, 23 aprilie 1890; *ibid.*, nr. T32, pag. 289.
87. Scrisoare a lui Gauguin către V. van Gogh, (Paris, aprilie 1890); document nepublicat, obținut prin amabilitatea Ing. V. W. van Gogh, Laren.
88 Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, mai 1890); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 630 și 631, pag. 508—509.
89. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, mai 1890); *ibid.*, nr. 631, pag. 509.
90. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, mai 1890); *ibid.*, nr. 633, pag. 512—513.

Scanned with OKEN Scanner

91. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, 14 mai 1890); *ibid.*, nr. 634, pag. 513.
92. Scrisoare a lui V. van Gogh către sora sa Wil, (Saint-Rémy, jumătatea lui februarie 1890); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. W20, pag. 181.
93. Vezi Doiteau și Leroy, *op. cit.*, facsimilul paginii din registrul azilului reprodusă la pag. 85.

VIII.

1890–1891

SINUCIDEREA LUI VAN GOGH LA AUVERS MOARTEA LUI SEURAT

Vincent van Gogh a sosit la Paris în dimineaţa zilei de 17 mai 1890. Alesese tocmai această zi pentru ca fratele lui să poată petrece duminica toată cu el. După o noapte de nesomn şi frămîntări provocate de faptul că Vincent insistase să călătorească singur, Theo l-a aşteptat la gară, apoi l-a condus în apartamentul său din Cité Pigalle, în Montmartre. Aici pentru prima dată pictorul şi-a văzut nepotul şi cumnata. Soţia lui Theo a spus ulterior că se aşteptase să vadă un om bolnav, dar a descoperit cu surprindere că Vincent era „puternic, lat în umeri, cu o culoare sănătoasă şi o expresie veselă pe faţă; avea un aer hotărît... Aparent se produsese încă una din acele schimbări bruşte şi ciudate în starea sănătăţii lui. «Se simte bine şi e mult mai puternic decît Theo», a fost primul meu gînd“[1].

Nici măcar o singură dată pe tot parcursul celor trei zile petrecute de pictor în casa fratelui său discuţia nu s-a referit la azil. Vincent era absolut fericit şi în prima dimineaţă s-a trezit devreme pentru a-şi contempla tablourile; niciodată nu văzuse atît de multe la un loc. Apartamentul lui Theo era plin de ele; atîrnau pe toţi pereţii şi multe altele, neînrămate încă, stăteau în teancuri sub diferite mobile. Pe acestea din urmă van Gogh şi le-a întins pe jos pentru o mai bună examinare.

Scanned with OKEN Scanner

Pe soţia lui Theo, Vincent a îndrăgit-o din prima clipă şi a fost fericit să-i vadă împăcîndu-se atît de bine. Cumnatul lui Theo, vechiul său prieten Andries Bonger, a venit să-l salute şi după el au urmat o mulţime de vizitatori. E neîndoios că la un moment dat, şi-a făcut apariţia şi *père* Tanguy, de asemenea probabil Toulouse-Lautrec şi Camille Pissarro cu fiul său Lucien. (Pissarro îl invitase pe Theo cu toată familia să petreacă duminica de Rusalii la casa lui din Eragny). Vincent s-a mai văzut, se pare, cu Guillaumin şi Gausson, cu care a perfectat un schimb de tablouri, dar nu s-a întîlnit cu doctorul Gachet care, de obicei, îşi petrecea sfîrşiturile de săptămînă cu copiii la Auvers şi în mod surprinzător, nici cu Bernard, deşi acesta locuia la Vanves, o periferie a Parisului. Deducem că Vincent nici măcar nu l-a anunţat pe Bernard despre sosirea lui în capitală, ceea ce poate fi un indiciu că nu voia să-l vadă. Este posibil ca Bernard să fi reacţionat mai impulsiv la scrisoarea în care van Gogh îi reproşa misticismul său şi replica să fi jignit sentimentele prieteneşti ale lui Vincent. În plus, tînărul pictor tocmai traversa o fază de religiozitate acută şi van Gogh nu putea fi prea doritor să angajeze o discuţie cu el despre acest subiect.

Gauguin se întorsese în Bretania după ce admirase tablourile lui Vincent la Salonul Independenţilor, dar Theo fără îndoială că l-a pus pe fratele său la curent cu proiectele prietenului lor: un inventator, care participase la Expoziţia Universală din 1889, îi promisese lui Gauguin o anumită sumă ca să poată pleca la tropice. Theo însă privea cu destul scepticism această ofertă deoarece nici inventatorul respectiv nu primise încă banii pentru invenţia sa, dar Gauguin stătea mereu gata de plecare, de îndată ce se încheia tranzacţia. „În acest caz voi pleca în Madagascar — îl informase el pe Theo — îmi voi cumpăra o colibă de pămînt, o voi extinde eu însumi ca un sculptor conştiincios ce sînt şi voi trăi în ea ca un ţăran sălbatic. Numai acolo am să pot, fără

Scanned with OKEN Scanner

grija banului, să lucrez la arta mea cum n-am putut pînă acum. Îi dau [inventatorului] contra cinci mii de franci treizeci şi opt de pînze, din care paisprezece sînt la dumneavoastră şi care ar fi de trimis la el cînd va veni momentul precum şi cinci vase de ceramică. Suma aceasta nu înseamnă mare lucru, dar, în fine, sper că în absenţa mea veţi face tot posibilul ca să mai vindeţi şi alte lucruri... Cred că vă voi trimite din Madagascar nişte lucruri frumoase şi noi şi executate cu cea mai mare grijă, căci acolo voi avea modele care să-mi pozeze oricînd gratis. O să pictez puţine tablouri, dar acelea foarte strîns legate între ele şi complete"[2].

Astfel, visînd fericit la viitor, Gauguin continua să ducă o existenţă ternă în Le Pouldu, însă Theo se bucura mult că pictorul părăsise din nou Parisul. „Şederea la Schuffenecker nu-i face nici un bine; aproape că nu mai lucrează deloc, în timp ce Bretania îl inspiră"[3].

Deşi dorea din toată inima să vadă ultimele picturi ale lui Gauguin, Vincent n-a găsit vreme să se repeadă pînă la galeria lui Theo. Şi-a amînat să facă acest lucru prima dată cînd avea să vină de la Auvers cîteva zile la Paris. Dar a vizitat în schimb Salonul — această vizită nu putea fi amînată — şi a rămas cu o mare admiraţie pentru o compoziţie amplă a lui Puvis de Chavannes (care îl cucerise şi pe Gauguin). În legătură cu ea îi scria sorii sale, Wil: „Privind-o mult timp, îţi vine să crezi că asişti la o renaştere totală, dar binevoitoare, a tuturor lucrurilor în care ai crezut, pe care le-ai dorit, la o întîlnire ciudată şi fericită a antichităţii îndepărtate cu modernitatea crudă"[4]. Vincent a mai mers probabil şi la o expoziţie de artă japoneză deschisă la *Ecole des Beaux-Arts*, dar a părăsit ideea de a picta o vedere dintr-o librărie pariziană luminată cu gaz şi avînd o sumedenie de cărţi colorate în vitrină.

Mai mult de trei zile van Gogh n-a putut suporta Parisul. După îndelungata izolare de la Saint-Rémy, aceste trei zile pline i s-au părut

Scanned with OKEN Scanner

interminabile şi uneori s-a simţit cuprins de un fel de ameţeală. Agitaţia oraşului, schimbul animat de idei cu lumea care l-a vizitat, emoţia de a fi iarăşi cu Theo, numărul mare de prieteni care au trecut să-l vadă — toate acestea, după cum prevăzuse, au fost prea mult pentru el. Miercuri, 21 mai, pleca fericit spre Auvers.

Satul Auvers-sur-Oise nu înregistrase schimbări deosebite de pe vremea cînd Pissarro, Cézanne şi Guillaumin pictau aici, adică la începutul deceniului opt al secolului, îndată după războiul franco-prusian. Era un sat puţin mai mare, cu căsuţe acoperite cu stuf şi construite pe uliţe nepavate, în care ici şi colo apăreau totuşi cîteva construcţii moderne, lipsite de graţie. Înşirîndu-se de-a lungul unui drum ce urmează cursul liniştit al rîului Oise, aşezarea se întinde între malurile apei, ascunse de copaci şi o colină domoală, din vîrful căreia se vede într-o parte frumoasa vale a Oisei, iar în cealaltă lanurile nesfîrşite de grîu. Casa doctorului Gachet, o construcţie cu trei nivele, este situată pe unul din locurile cele mai înălţate, aproape strivită de dealul ce se ridică exact în spatele ei. Cu excepţia vechii biserici, ea domină practic tot Auvers-ul.

Primele impresii ale lui van Gogh despre Auvers nu au fost la fel de copleşitoare ca acelea din Arles, dar nici pictorul probabil, nu se aşteptase să găsească ceva similar. „Auvers-ul e destul de frumos — îi scria el lui Theo chiar în ziua sosirii — multe case vechi acoperite cu stuf între altele, ceea ce nu prea vezi altundeva... Are o frumuseţe gravă, e peisajul de ţară caracteristic şi pitoresc“[5]. Doctorul Gachet l-a dus la un han unde preţul era de şase franci pe zi, sumă care lui Vincent i s-a părut exagerată. A preferat în schimb să se instaleze la familia Ravoux, peste drum de mica şi urîta primărie din Auvers, unde a găsit cameră şi pensiune completă cu numai trei franci şi jumătate pe zi. La acest preţ, van Gogh a calculat că va putea fi suficient de productiv la Auvers pentru a-şi acoperi cheltuielile.

Scanned with OKEN Scanner

În legătură cu doctorul Gachet, Vincent comenta astfel: „Mi-a făcut impresia unui om destul de excentric, dar experienţa lui medicală e probabil cea care îl face să-şi menţină echilibrul combătîndu-şi acel rău nervos de care îmi pare, cu certitudine, afectat cel puţin la fel de mult ca şi mine . . . Casa lui e plină de vechituri negre, negre, cu excepţia tablourilor de impresionişti“[5]. Dintre ele, van Gogh admira în mod special o scenă de iarnă a lui Pissarro şi două naturi moarte cu flori ale lui Cézanne, precum şi o vedere a satului Auvers a acestuia din urmă, care i-a întărit dorinţa de a se apuca de lucru neîntîrziat în noul decor. În concluzie, Vincent îl asigura pe Theo: „Impresia pe care mi-a făcut-o nu e defavorabilă . . . cred că voi rămîne prieten cu el şi-i voi face portretul“[5].

Doctorul Gachet, pe atunci abia trecut de şaizeci de ani, era într-adevăr un om excentric şi fascinant. Republican înfocat (a Treia Republică nu avea nici douăzeci de ani), darwinist, liber cugetător şi socialist, trăise în lumea literelor şi artelor încă din tinereţe. Îi cunoscuse pe Courbet şi Champfleury, precum şi pe Victor Hugo, fusese prieten cu gravorii Bresdin şi Méryon (pe care îi cunoscuse înainte de boala celui de-al doilea şi în ultimii lui ani la un azil de nebuni) şi frecventase diferitele cafenele pariziene unde se întîlneau Manet şi prietenii săi. În mijlocul lor îl plăcea să dezvolte subiectele sale favorite: homeopatia, incinerarea morţilor, amorul liber şi multe alte probleme ce constituiau gîndirea înaintată a epocii respective. Prietenii lui nu aveau nimic împotriva acestor idei revoluţionare, dar îi reproşau o anumită manie de a prozelitiza. Astfel, Gachet îşi pusese în gînd să-şi înscrie toţi cunoscuţii într-o Societate de Autopsie Mutuală. S-a străduit din răsputeri să obţină adeziunea lui Renoir, explicîndu-i ce interes vital prezenta pentru antropologie examinarea creierului şi inimii unui pictor. Spre a-şi convinge prietenul, i-a citat rezultatele curioase oferite de un studiu pe creierul lui Gambetta, însă Renoir iubea mult prea

Scanned with OKEN Scanner

mult viaţa pentru a se îngriji de soarta cadavrului său, oricît de măgulitoare i-ar fi fost comparaţia cu Gambetta.

Fiind convins deasemeni că ştiinţa îi dădea o capacitate infailibilă de a prezice împrejurările morţii oricui, doctorul îşi exersa acest dar al profeţiei cu deosebită generozitate. Din fericire, prezicerile sale nu se adevereau decît rareori. Un prieten al lui Renoir, care fusese condamnat de Gachet să moară la douăzeci şi cinci de ani de o boală îngrozitoare a oaselor, ce trebuia să-i atace faţa, a ajuns liniştit să depăşească vîrsta de nouăzeci de ani. Gachet însuşi nu avea să fie la fel de norocos, în ciuda faptului că, atunci cînd încă nu avea cincizeci de ani, intenţiona să scrie o carte despre „Arta de a trăi o sută de ani".

Casa lui nu era plină doar de tablouri ale numeroşilor săi prieteni impresionişti, pe care fie le cumpărase, fie le primise în schimbul unor consultaţii medicale (Renoir i-a făcut cadou portretul unui model, o tînără extraordinar de frumoasă, pe care Gachet o îngrijise în faza finală a tuberculozei) şi de un amestec eterogen de lucruri, calificat de van Gogh drept „vechituri negre"; medicul creştea şi o uluitoare varietate de animale: o duzină de pisici, cîţiva cîini, pui, iepuri, raţe, porumbei, un păun, o broască ţestoasă şi o capră bătrînă care îi speria oaspeţii şi vecinii deopotrivă.

„Simt — îi relata Vincent curînd lui Theo — că la el am să pot picta cîte un tablou nu prea rău de cîte ori mă invită la masă, duminica sau lunea. Dar, pînă acum, dacă mi-a plăcut să pictez un tablou, e o corvoadă să stau la prînz ori la cină, căci omul acesta minunat îşi face de lucru să pregătească mese cu cîte patru-cinci feluri de mîncare, ceea ce este la fel de abominabil pentru el ca şi pentru mine". Şi adăuga: „Casa lui... e plină, plină, ca un magazin de vechituri, dar cu lucruri nu totdeauna interesante. Ce e bun în toată istoria e că pentru o compoziţie cu flori sau o natură moartă, ai întotdeauna de unde alege [exact ce făcuse şi Cézanne cînd pictase acasă la

Gachet]"[6]. Vincent îi mai scria fratelui său că îi plăcea cu deosebire un *Nud în pat* de Guillaumin, aflat în posesiunea doctorului. Tabloul era atîrnat fără cadru şi van Gogh şi-a dojenit noul prieten că nu întreţine în mod corespunzător o atît de frumoasă operă de artă. Gachet i-a promis că va comanda o ramă, dar aparent nu s-a grăbit să treacă la fapte.

În Auvers şi în împrejurimi toată lumea îl cunoştea pe doctorul Gachet. Potrivit ca înălţime, vara purta mereu o redingotă sau un pardesiu albastru de alpaca şi o şapcă albă cu cozoroc de piele. Iarna arbora căciulă şi guler de blană, iar acasă primea invariabil într-un halat vişiniu. Figura sa prelungă se distingea printr-o frunte lată, ochi albaştri, un nas acvilin, o gură mică şi o bărbie proeminentă, dar mai ales prin părul roşu abundent. Umblau zvonuri că şi-l vopsea, pentru că îi păstra întotdeauna culoarea de foc. Unul din prietenii săi nu îi spune altfel decît „Doctorul Şofran"[7].

Dacă nu dădea consultaţii în Auvers, Gachet se îngrijea de prieteni — stătuse lîngă Daumier în ultimii lui ani de viaţă, cînd locuia la Valmondois, în apropiere — sau de sătenii săraci. Destul de surprinzător, subiectul tezei sale de doctorat, prezentată la facultatea de medicină a Universităţii din Montpellier, fusese *Etude sur la mélancolie*. La Montpellier îl cunoscuse pe Alfred Bruyas, prieten cu Gustave Courbet şi vecin al lui Bazille, a cărui colecţie o admirase şi Vincent cu ocazia scurtei vizite făcută împreună cu Gauguin. O lungă discuţie despre Bruyas şi pictura lui precum şi faptul că doctorul Gachet împărtăşea admiraţia lui van Gogh pentru Monticelli şi Millet par să fi ajutat la spargerea gheţii între pictor şi medic.

Nu este de mirare că personalitatea stranie a doctorului Gachet a produs o impresie atît de puternică asupra lui Vincent şi i-a inspirat imediat dorinţa de a-i realiza portretul. Iniţial, cei doi s-au privit cu sentimente amestecate de curiozitate şi bunăvoinţă, dar în curînd o înţelegere perfectă

Scanned with OKEN Scanner

reciprocă le-a luat locul. Vincent a descoperit la Gachet o anumită tristeţe şi resemnare care l-au atras, căci temperamentelor sigure de sine şi neinhibate le prefera pe cele melancolice. După ce Gachet a venit să vadă cele cîteva tablouri pe care van Gogh le luase cu el şi i-au plăcut, după ce au vorbit pe larg despre artă şi, în fine, după ce medicul a discutat fără nici o rezervă starea sănătăţii lui Vincent, baza prieteniei lor era stabilită.

„Mi se pare foarte rezonabil — îi scria Vincent lui Theo după cele dintîi zile petrecute la Auvers — dar e la fel de descurajat în meseria lui de medic de ţară cum sînt eu în pictură. I-am spus totuşi că aş da bucuros meseria mea pe a lui. În sfîrşit, cred că mă voi împrieteni cu el pînă la urmă. Dealtfel, mi-a spus că, dacă melancolia sau orice altceva ar începe să-mi fie de nesuportat, el ar avea ce să facă pentru a-i micşora intensitatea şi că nu trebuie să mă jenez să fiu sincer cu el. Deşi momentul cînd voi avea nevoie de el poate veni oricînd, pînă azi cel puţin totul merge bine. Şi ar putea chiar să se amelioreze; cred într-un fel că de vină e doar boala Sudului pe care am luat-o acolo, dar că simpla întoarecere pe aceste locuri o va lichida cu totul“[8].

Într-o scrisoare trimisă mamei sale cîteva zile mai tîrziu, Vincent rezuma întîmplările din ultimele săptămîni: „Faptul de a mă găsi din nou printre pictori, de a mă avînta încă o dată în bătălii şi discuţii, dar mai ales munca în această mică lume închisă a pictorilor — toate aceste preocupări mi-au fost salutare, în sensul că simptomele bolii care, într-un fel, sînt un termometru al sănătăţii mele, au dispărut complet în aceste ultime zile.“ Dar, adăuga el prudent: „E adevărat că am fost prevenit să nu mă încred prea mult în asta“[9].

Nu exista decît un singur mod în care Vincent putea uita de boală şi anume lucrînd. Era într-o stare de spirit excelentă pentru a ataca noile probleme cu care se vedea confruntat pictînd la Auvers. „Descopăr deja — scria el la scurt timp după instalare — că şederea în Sud m-a ajutat să

Scanned with OKEN Scanner

văd mai clar Nordul. Este exact cum mi-am imaginat: văd violeturile mai bine acolo unde sînt. Auvers-ul e categoric foarte frumos"[10]. Dar nu numai culoarea îl atrăgea; van Gogh proiecta să facă şi o serie de desene.

Culcîndu-se devreme, Vincent se trezea dimineaţa ca să se bucure de „calmul *à la* Puvis de Chavannes" de la ţară. Primul tablou pe care l-a pictat la Auvers a fost un peisaj cu căsuţe vechi acoperite cu stuf, avînd în faţă lanuri de grîu şi cîmpuri de mazăre, iar în spate colina ca fundal. În curînd l-a urmat o vedere a bisericii, executată în tonuri puternice de albastru, şi cîteva studii de castani înfloriţi roz şi albi a căror splendoare compactă îl răsplătea oarecum pentru migdalii şi piersicii în floare pe care nu-i putuse picta la Saint-Rémy. Era fericit să descopere că „mă simt mult mai sigur de pensula mea decît înainte de a merge la Arles"[6].

Vincent nu şi-a amînat multă vreme intenţia de a picta portretul doctorului Gachet, mai ales că spera ca prin el, să găsească şi alte modele doritoare să-i pozeze — şi poate chiar să-i plătească — pentru portrete. La două săptămîni după cea dintîi întîlnire cu medicul, van Gogh îi relata fratelui său: „Lucrez la portretul lui, capul, cu o şapcă albă, foarte blond, foarte luminos; mîinile şi ele cu o carnaţie deschisă la culoare, în frac albastru pe fond albastru de cobalt şi rezemat de o masă roşie, pe care sînt o carte galbenă şi o creangă de degetariţă cu flori purpurii... Dl. Gachet este absolut *înnebunit* după acest portret şi vrea să-i fac unul şi pentru el, dacă pot, absolut identic, ceea ce doresc şi eu"[6]. Într-adevăr, foarte curînd Vincent a executat o a doua versiune a acestui portret.

Într-o lungă scrisoare către sora sa Wil, van Gogh relua descrierea portretului. „Ne-am împrietenit, ca să spun aşa, imediat şi mă voi duce în fiecare săptămînă la el să lucrez în grădina lui, unde am şi pictat două studii... Am şi un tablou mai mare cu biserica din sat — în care clădirea pare violacee proiectată pe un cer albastru profund

Scanned with OKEN Scanner

şi plat de cobalt pur; ferestrele cu vitralii par nişte pete de bleu marin, acoperişul e violet cu porţiuni oranj. În prim plan, puţină verdeaţă înflorită şi nişte nisip roz în lumina soarelui. Seamănă foarte bine cu studiile pe care le-am făcut la Nuenen [în Olanda] cu vechiul turn şi cu cimitirul, doar că acum culoarea e probabil mai expresivă, mai somptuoasă. Dar în ultimele zile la Saint-Rémy am lucrat ca un turbat, în special buchete de flori, trandafiri şi stînjenei violeţi. Pentru micuţul lui Theo şi Jo am adus un tablou destul de mare — pe care l-am atîrnat deasupra pianului — cu flori albe de migdal pe crengi mari proiectate pe un fundal bleu celest; mai au în apartamentul lor un nou portret al unei *Arleziene*. Prietenul meu, doctorul Gachet, este *categoric entuziasmat* de acest ultim portret de *Arleziană*, din care am şi eu o versiune pentru mine, şi mi-a făcut plăcere fiindcă mă va încuraja să fac portrete şi îmi va găsi, sper, cîteva modele interesante de pictat. Ceea ce mă pasionează cel mai tare — mult, mult mai mult decît orice altceva în meseria mea — este portretul, portretul modern. Caut să-l realizez prin culoare şi cu certitudine că nu sînt singurul căutător pe acest drum. *Aş vrea*, — vezi tu — departe de mine gîndul că pot face aşa ceva, dar, în fine, tind — *aş vrea* să fac portrete care, peste un secol să fie pentru oamenii de atunci ca nişte apariţii. Prin urmare, nu caut să ajung la acest ţel cu ajutorul asemănării fotografice, ci cu ajutorul expresiilor noastre pline de pasiune, folosind ca mijloc de exprimare şi de exaltare a caracterului ştiinţa noastră şi gustul modern pentru culoare"[4].

Nu încape nici o îndoială că Vincent simţea cît de mult se apropiase de acest scop în portretul lui Gachet, poate mai aproape decît în orice alt portret pictat de el, iar medicul părea să-i împărtăşească opinia. Arta devenise acum o legătură puternică între cei doi şi van Gogh încerca plăcerea inedită de a picta pentru cineva care îi aprecia munca. Pînă atunci majoritatea portretelor sale fuseseră oarecum primitive, deşi binevoi-

torii care îi pozaseră: poştaşul Roulin şi familia lui, *père* Tanguy, Madame Ginoux, Zuavul Milliet şi gardianul de la Saint-Rémy ţinuseră mai mult la Vincent ca om decît îi apreciaseră pictura; nici chiar doctorului Rey nu îi plăcuse portretul făcut de van Gogh. Însă acum găsise, în sfîrşit, după o lungă izolare, un om care vorbea aceeaşi limbă ca şi el. Firește că pictorul s-a simţit atras către Gachet şi de resemnarea şi indulgenţa opiniilor acestuia despre artă, o atitudine mai puţin generatoare de controverse decît afirmaţiile peremptorii ale lui Gauguin sau decît spiritul filozofic (filozofia mîntuirii) al lui Bernard.

Nu se ştie dacă van Gogh a mai cunoscut şi alte modele prin intermediul lui Gachet, dar este cert că fiica de nouăsprezece ani a doctorului i-a pozat cîntînd la pian[11]. În afară de ea, Vincent a mai pictat portretul unei ţărănci tinere, ale cîtorva copii şi al fiicei proprietarilor hanului unde locuia. Dacă doctorul Gachet n-a prea avut succes în acţiunea sa de a-şi convinge cunoştinţele să-şi comande portrete la van Gogh, el a încercat în schimb să-l încurajeze în alte feluri. Se întîlnea cu pictorul de două sau trei ori în fiecare săptămînă, ţinea legătura cu Theo, îşi exprima generos admiraţia sinceră pentru tablourile lui Vincent şi chiar l-a rugat să-i execute o dublură după unul din ele. Şi-a îndemnat prietenul deasemeni să-şi încerce mîna şi în domeniul gravurii.

De mulţi ani doctorul Gachet era pasionat de artele grafice. Executase el însuşi un număr de gravuri — printre care cîteva cópii după Daumier şi Millet — şi chiar îşi instalase în locuinţă o presă la care să le poată imprima. Toţi artiştii care l-au vizitat la Auvers au fost invitaţi să se folosească de acel instrument. Puţinele gravuri ale lui Cézanne au fost toate executate în casa lui Gachet, iar Pissarro şi Guillaumin au gravat metal şi au imprimat schiţe tot la el[12]. Van Gogh s-a arătat foarte interesat de noul mijloc de multiplicare şi, cu ocazia uneia din primele sale vizite acasă la doctor, a desenat pe cupru şi a gravat un portret al acestuia. Avea să fie singura

Scanned with OKEN Scanner

gravură pe care pictorul a făcut-o vreodată, cu toate că şi-a pus imediat în gînd să realizeze o suită întreagă de gravuri — pe care Gachet a promis că le va imprima — după unele tablouri pictate de el în Sud.

Pe la mijlocul lunii iunie, Vincent a primit o scrisoare din Le Pouldu, ceea ce i-a produs o mare bucurie, deoarece era nerăbdător să afle cum îi plăcuse prietenului său portretul *Arlezienei*, realizat la Saint-Rémy după un desen al acestuia. „Am văzut pînza cu d-na Ginoux *[l'Arlésienne]* — îi scria Gauguin; foarte frumoasă şi foarte ciudată. Îmi place mai mult decît desenul meu. În ciuda bolii dumneavoastră, nu aţi lucrat niciodată cu atîta *echilibru* şi păstrînd în acelaşi timp senzaţia şi căldura interioară necesare unei opere de artă, într-o vreme cînd tocmai arta este o problemă calculată dinainte şi la rece". (Să fie o aluzie la Seurat?) Şi Gauguin continua referindu-se pe larg la proiectele sale proprii:

„Vă mai aduceţi aminte discuţiile noastre de altădată de la Arles în legătură cu înfiinţarea unui atelier al tropicelor. Sînt pe cale să realizez acest plan dacă obţin o mică sumă necesară înfiinţării lui. Aş pleca în acest caz în Madagascar să trăiesc printre nişte oameni blînzi, fără bani şi care se hrănesc din roadele pămîntului. Am primit informaţii foarte *precise* din diferite locuri. Dintr-o colibă de lut şi lemn voi face o casă confortabilă numai cu cele zece degete ale mele; voi planta diferite culturi pentru hrană, voi creşte găini, vaci, etc... şi în scurtă vreme voi avea asigurată existenţa materială. Cei care vor dori ulterior să vină, vor găsi acolo toate materialele necesare pentru lucru şi la un preţ minim. Şi acest atelier al tropicelor va da naştere poate unui Sfînt Ioan Botezătorul al picturii viitorului, călit acolo de o viaţă mai naturală, mai primitivă şi, mai ales mai puţin putredă"[13].

„De la întoarcerea mea [în Nord] — îi răspundea van Gogh — m-am gîndit la dumneavoastră în fiecare zi... Îmi face o plăcere extremă să aflu că portretul *Arlezienei*, ce se întemeiază ri-

guros pe desenul dumneavoastră, v-a plăcut . . . Ca să-l pictez, am plătit, în ce mă priveşte, cu încă o lună de boală [la Saint-Rémy], dar mai ştiu că e o pînză care nu va fi înţeleasă decît de dumneavoastră, de mine şi de alţi cîţiva aşa cum trebuie. Aici, prietenul meu, doctorul Gachet, după două sau trei ezitări a venit şi mi-a spus: «Ce greu e să fie simplu».

„. . . Am acum un portret al doctorului Gachet cu expresia dezolată a epocii noastre pe chip. Dacă vreţi, e ceva în genul lui *Cristos în grădina cu măslini* al dumneavoastră, nedestinat a fi înţeles . . . În continuare, Vincent îi vorbea de lanurile de grîu pe care voia să le picteze la Auvers şi încheia spunînd: „Este posibil ca — dacă îmi permiteţi — să vin o lună să stau cu dumneavoastră să pictez o marină sau două, însă mai ales ca să vă revăd şi să-l cunosc pe de Haan. Să încercăm să facem din aceste zile un lucru voit şi serios, pe care l-am fi realizat probabil dacă am fi putut continua acolo"[14]. Şi van Gogh adăuga la scrisoare o schiţă imprimată a portretului lui Gachet.

Răspunsul lui Gauguin era ceva mai puţin cordial decît scrisoarea sa precedentă şi, ca de obicei, ni-l arată destul de rezervat în legătură cu venirea lui Vincent în Bretania: „Întorcîndu-mă dintr-o scurtă călătorie [la Pont-Aven], am găsit scrisoarea şi gravura dumneavoastră . . . În scrisoare nu-mi spuneţi mare lucru — dacă mi-aţi văzut studiile de la Goupil, la Paris, şi ce părere aveţi despre ele; dacă proiectata mea călătorie în Madagascar vi se pare sau nu realistă? Visez atît de mult la ea în fiecare zi încît aproape am ajuns să nu mai lucrez deloc în acest moment, pentru a mă odihni puţin şi a strînge puteri pentru acolo. Iar dumneavoastră, dumneavoastră sînteţi inepuizabil. Constat că nu v-aţi pierdut vremea la Auvers. Cu toate acestea, cîteodată e bine să-ţi odihneşti şi mintea şi trupul.

„Ideea dumneavoastră de a veni în Bretania, la Le Pouldu, mi se pare excelentă dacă s-ar putea realiza — căci de Haan şi cu mine locuim într-o

Scanned with OKEN Scanner

mică văgăună departe de oraș, fără altă posibilitate de comunicație decît o căruță de împrumut. Pentru un bolnav care mai are nevoie de doctor cîteodată e descurajant... În plus, dacă reușesc să rezolv istoria cu Madagascar-ul, de la începutul lui septembrie n-am să mai fiu aici și nici de Haan, care se va întoarce în Olanda. Iată cu toată sinceritatea cum stau lucrurile; și totuși numai Dumnezeu știe cu ce plăcere l-aș revedea pe prietenul Vincent la noi.

Pe doctorul Gachet nu-l cunosc, dar l-am auzit deseori pe moș Pissarro vorbind despre el. Trebuie să fie foarte plăcut să aveți lîngă dumneavoastră pe cineva care simpatizează cu munca și cu ideile dumneavoastră. Din păcate, în ce mă privește, mă văd condamnat să fiu din ce în ce mai puțin înțeles și trebuie să mă mulțumesc să-mi trăiesc viața *singur*, să tîrăsc o existență fără familie, ca un paria. De aceea singurătatea în pădure îmi apare, pentru viitor, ca un paradis nou, aproape ca un vis. Sălbaticul se va întoarce în sălbăticie"[15].

Nu se știe dacă Vincent a părăsit sau nu timp de cîteva săptămîni ideea de a se duce în Bretania; oricum, în scrisori cel puțin, ea nu mai apare. În schimb, îl ispitea noul proiect al lui Gauguin, deși nu avea prea mare încredere în aranjamentele prietenului său. „Evident — îi afirma el lui Theo — acest plan cu Madagscar-ul mi se pare puțin posibil de executat; mi-ar plăcea mai mult să-l văd plecînd în Tonkin. Dar dacă totuși se duce în Madagascar, aș fi în stare să-l urmez, căci ar trebui să mergem cîte doi sau trei în grup. Deși n-am ajuns încă la stadiul acesta"[16].

Într-adevăr, Madagascarul era departe, iar peisajul de la Auvers pur și simplu părea că îl roagă pe van Gogh să-i exploreze frumusețile. Căsuțele scunde, rîul umbrit, scările tocite ce legau străzi situate la nivele diferite, biserica impunătoare, castanii, lanurile de grîu, culturile de cartofi și mazăre, drumul alb ce tăia peste pătratele de pămînt arat și înverzit, grădina doctorului Gachet

Scanned with OKEN Scanner

și marea fermă care aparținuse lui Daubigny, toate îi ofereau pictorului subiecte nenumărate.

La invitația doctorului Gachet, Theo, împreună cu soția și copilul său, au petrecut o duminică la Auvers, la începutul lui iunie, în timpul căreia au făcut lungi plimbări cu Vincent, aflat într-o stare de relaxare și veselie. Theo i-a promis nu numai că se va întoarce, dar i-a spus și că unii din prietenii lor, ca Gausson și Aurier, se gîndeau să-l viziteze la Auvers. (Se pare că Theo legase foarte repede o prietenie strînsă cu Aurier care, în seria sa de articole despre *Les Isolés* își urmase ideea inițială din studiul despre Vincent cu materiale despre Pissarro și Raffaëlli, amîndoi pictorii avînd expoziții individuale în galeria lui Theo). Acesta și-a mai informat poate fratele și de o vizită proiectată la Pissarro, căruia ulterior i-a scris: „Întrucît la 14 iulie trebuie să merg la Monet [la Giverny] cu dl. Valadon [coproprietar al galeriilor Goupil], mă invit împreună cu cumnatul meu [Andries Bonger] și poate cu fratele meu Vincent să trecem în acea zi pe la dumneavoastră. Dormim oriunde, nu vă faceți griji“ [17]. Dar deși Theo l-a vizitat pe Monet, el nu pare să fi trecut, prin Eragny, pe la Pissarro și, în orice caz, nu a fost însoțit de fratele său.

Cu acazia venirii lui Theo în iunie la Auvers, cei doi frați au discutat posibilitatea închirierii unei căsuțe în acel sat, în care Vincent să locuiască fie singur, fie împreună cu un alt artist, iar van Gogh le-a scris prietenilor săi din Arles, familia Ginoux, rugîndu-i să-i expedieze mobila rămasă la ei. Vincent le anunța cu mîndrie în scrisoare: „Mă simt absolut calm și în stare normală. Doctorul de aici spune că trebuie să mă arunc în muncă din plin și aceasta să-mi distragă atenția... Dealtfel, e un lucru cert că, de cînd am încetat să beau, am făcut lucruri mai bune decît înainte și aceasta e un lucru cîștigat“ [18]. Vincent își redobîndise acum tot calmul și începea să-l preocupe din nou un proiect favorit al său, anume de a organiza o expoziție de pictură în-

Scanned with OKEN Scanner

tr-una din cafenelele pariziene, fie singur, fie împreună cu alţi pictori[19].

La sfîrşitul lunii iunie pe Theo îl aşteptau cîteva zile grele; copilul i s-a îmbolnăvit grav, soţia sa era epuizată după multe nopţi de nesomn, avea conflicte cu superiorii săi care nu dovedeau nici o încredere în capacitatea lui de apreciere artistică şi începea să întrevadă posibilitatea de a trebui să se descurce cu un buget redus în mod drastic. Dînd dovadă de mult curaj, el încerca să nu îşi alarmeze fratele: „Nu-ţi bate capul pentru mine sau pentru noi, bătrîne. Să ştii că cea mai mare plăcere a mea e cînd tu te simţi bine şi cînd te ştiu la munca ta, care e admirabilă. Tu ai deja prea mult foc în tine şi trebuie să ţinem la bătaie multă vreme de acum înainte, căci noi ne vom bate toată viaţa noastră fără să primim ovăzul milei ce se dă cailor bătrîni pe la casele mari“[20].

Cum Theo nu putea veni la Auvers, Vincent s-a dus el la Paris în primele zile ale lui iulie. Şi-a găsit fratele obosit şi descurajat. Împreună au examinat posibilitatea ca Theo să plece de la Goupil şi să deschidă o galerie pe cont propriu, idee ce devenise şi mai hazardată acum, de cînd acesta trebuia să-şi întreţină nu numai soţia şi copilul, ci, în plus, şi pe Vincent. Cei doi fraţi au discutat oportunitatea închirierii unui apartament mai mare de către Theo, deoarece pictorul era nemulţumit de încăperea unde erau ţinute şi expuse tablourile sale. De data aceasta, întîlnirea le-a fost umbrită de abordarea unor probleme grave, de atmosfera plină de îngrijorare şi tensiune.

Ca şi prima oară, fluxul de vizitatori pentru Vincent a fost mare. Pentru întîia dată, Aurier a venit să-l cunoască pe artist şi să studieze împreună picturile acestuia. Se pare că şi Vincent, la rîndul său, i-a făcut o vizită lui Aurier, căci prietenul criticului, Julien Leclercq, scria: „La Aurier l-am văzut în fugă pe Vincent... Mi-l aduc aminte ca pe un omuleţ blond, nervos, cu ochii vii, cu o frunte lată, căruia părea să-i fie mereu frig şi care sugera vag atitudinea unui Spi-

Scanned with OKEN Scanner

noza ce ascundea sub o înfăţăşare timidă o activitate vehementă a minţii"[21].

Van Gogh a mers de asemenea să vadă tablourile lui Gauguin. Lautrec a venit la ei la prînz şi a încercat să-şi mai înveselească prietenii; apoi l-a luat pe Vincent la atelierul său ca să-i arate portretul *Femeii la pian* (Mademoiselle Dihau), pe care Theo îl admirase la Salonul Independenţilor. Pe Vincent l-a izbit probabil asemănarea acestui tablou cu propriul său *Portret al domnişoarei Gachet la pian*. Pictura lui Lautrec i s-a părut „uimitoare; am privit-o cu emoţie"[22]. Guillaumin voia şi el să treacă pe la van Gogh, dar Vincent începuse să se simtă obosit şi, brusc, a plecat la Auvers, fără a-i mai aştepta vizita.

Necazurile lui Theo şi-au pus amprenta şi asupra fratelui său. „Nu-i puţin lucru — scria el după întoarcerea la Auvers — cînd toţi la un loc ne simţim pîinea zilnică în pericol, nu-i puţin lucru cînd, şi pentru alte cauze decît asta, ne simţim existenţa nesigură. La întoarcerea mea aici, m-am simţit şi eu întristat şi am simţit cum apasă şi asupra mea furtuna care vă ameninţă. Ce-i de făcut? Vedeţi, eu de obicei caut să nu mă las doborît, însă şi viaţa mea este atacată chiar la rădăcină, iar pasul meu este şi el nesigur. M-am temut — nu de tot, dar totuşi puţin — că vă sînt o povară trăind pe spinarea voastră . . ."[22]. Din fericire, o scrisoare plină de afecţiune din partea soţiei lui Theo a avut darul să-i dea lui Vincent toate asigurările asupra acestui din urmă punct, însă germenii neliniştii încolţiseră. Într-o scrisoare trimisă chiar înaintea venirii la Paris, Vincent scria în trecere, aflînd despre boala nepoţelului său, că nu era imposibil ca şi lui să i se repete crizele. După întoarecerea la Auvers, el relata: „M-am apucat din nou de lucru, dar pensula aproape că îmi cade din mînă"[22].

Theo a încercat să-i liniştească spaimele: „Serios, pericolul nu e chiar atît de mare pe cît ai crezut tu. Dacă am putea rămîne cu toţii sănătoşi ca să ne permitem să realizăm ceea ce, în mintea noastră, încetul cu încetul devine o necesitate,

Scanned with OKEN Scanner

totul va fi bine. Există evident şi decepţii, dar noi nu mai sîntem începători, ci semănăm cu acei căruţaşi care, cu tot efortul cailor, ajung *aproape* de vîrful dealului, dar acolo se întorc şi, cu un efort reînnoit, adeseori ajung în vîrf"[23].

Dar pe Vincent îl afectase prea mult situaţia din Paris ca s-o uite aşa de repede, cu toate că pretindea a fi mai puţin agitat decît în timpul vizitei sale în capitală. Era profund îngrijorat de sănătatea copilului şi începea să se alarmeze în legătură cu subvenţia lunară pe care o primea de la Theo. Se enerva din nou foarte uşor, ceea ce l-a făcut să aibă un conflict violent cu doctorul Gachet cînd a constatat că tabloul pe care îl admira atît de mult, *Nudul* lui Guillaumin, încă nu era înrămat cum trebuia[24]. Din senin, pictorul îi scria fratelui său declarîndu-i: „Cred că nu mai trebuie contat *în nici un fel* pe doctorul Gachet. În primul rînd, e mai bolnav ca mine, din cîte mi-am putut da seama, sau poftim, să zicem că tot ca şi mine. Iar cînd un orb duce de mînă un alt orb, n-or să cadă oare amîndoi în groapă? Nu ştiu ce să mai spun. Fără îndoială că ultima mea criză, care a fost teribilă, s-a datorat în mare parte influenţei celorlalţi bolnavi; în sfîrşit, închisoarea mă strivea, iar moş Peyron nu-mi dădea nici o atenţie, lăsîndu-mă să vegetez împreună cu ceilalţi, care erau atinşi adînc"[25].

Acum era rîndul lui Theo să fie îngrijorat de soarta fratelui său. Voia el cumva să spună că tovărăşia doctorului Gachet îi făcea mai mult rău decît bine, sugera el că excentricităţile medicului aveau o influenţă nefastă asupra lui? Theo îşi dusese familia în Olanda şi se întorsese pentru cîteva zile totuşi la Paris. I-a scris soţiei sale referitor la Vincent: „Numai de n-ar deveni din nou melancolic, numai de n-ar mai avea parte de altă criză — totul părea că merge atît de bine"[26]. Iar cîteva zile mai tîrziu îi relata: „Am primit o scrisoare de la Vincent pe care nu reuşesc deloc s-o înţeleg. Oare cînd vor veni şi pentru el zile mai bune! — Şi totuşi mereu e atît de plin de bunătate"[27].

Scanned with OKEN Scanner

Între timp, munca lui Vincent avansa într-un ritm epuizant. Picta cîte o pînză pe zi, uneori chiar două, iar alteori lucra la mai multe concomitent. Deoarece camera sa întunecoasă[27a] — de deasupra lui Café Ravoux — era prea mică pentru a-i cuprinde avalanşa de pînze proaspăt pictate şi încă ude, le lăsa, potrivit pictorului olandez Anton Hirschig, ce locuia şi el la familia Ravoux, „de-a valma în locul cel mai murdar pe care ni-l putem imagina, un fel de coteţ unde se ţineau de obicei caprele. Înăuntru era întunecos, pereţii erau din cărămidă netencuită şi atîrnau din ei paie... În fiecare zi aducea alte şi alte tablouri; stăteau împrăştiate pe jos sau rezemate de ziduri. Nimeni nu se uita la ele vreodată"[28].

Dacă singurătatea îl apăsa, nici van Gogh nu încerca în vreun fel să scape de ea. Deşi în Auvers se găseau în acelaşi timp cu el o mulţime de pictori, printre care „chiar alături de el o familie întreagă de americani care pictau toată ziua bună ziua", precum şi o serie de olandezi, el nu s-a apropiat de nimeni. Pe unii poate i-a speriat, căci compatriotul şi vecinul său Hirschig îşi amintea mai tîrziu de „ochii lui sălbatici cu o expresie dementă, în care nu îndrăzneam să mă uit"[28]. Astfel a continuat să lucreze în singurătate, mai ales că vizitele şi invitaţiile lui Gachet par a se fi întrerupt complet în această perioadă.

„Sînt absorbit cu totul — îi scria Vincent mamei sale în a doua jumătate a lui iulie — de cîmpia imensă acoperită de lanuri de grîu, ce se întinde pînă dincolo de deal; e nesfîrşită ca o mare, de un galben subtil, de un verde blînd şi subtil, de violetul subtil al unui lot arat şi năpădit de buruieni şi cu petele verzi bine delimitate ale culturilor de cartofi înflorite. Şi toate sub un cer de culori delicate, albastru şi alb şi roz şi purpuriu. Deocamdată mă simt calm, prea calm aproape, adică tocmai în starea de spirit necesară ca să pictez toate aceste lucruri"[29].

Vincent a mai pictat şi grădina casei lui Daubigny, cu biserica în fundal, un subiect care îl

Scanned with OKEN Scanner

atrăsese încă de la venirea în Auvers. Iar la 14 iulie* a pictat clădirea simplă, vesel împodobită a primăriei, care se afla chiar vizavi de hanul său, şi a dăruit pînza hangiului, domnul Ravoux. Dar acel calm, acel calm excesiv de care vorbea el, nu era cumva liniştea dinaintea furtunii? Cinci luni trecuseră de la ultima lui criză avută la Saint-Rémy, un interval mai lung decît toate cele de pînă atunci. Şi cît avea să mai dureze? Auvers fusese un stimulent pentru el şi schimbarea de atmosferă îi fusese extrem de favorabilă. Folosise din plin aceste cinci luni. Iar dacă începea să simtă o neliniște crescîndă şi dacă presimţea o nouă criză, era nevoit să recunoască totodată că boala sa *nu* era provocată numai de traiul în Sud, aşa cum sperase atîta vreme; şi mai trebuia să accepte ideea că acele crize aveau să-l urmărească peste tot şi că nu avea să poată scăpa de ele. Dar odată ce înţelegea acest lucru, se mai putea elibera el de îngrozitorul gînd că, în cele din urmă, crizele se vor repeta într-un ritm accelerat, cu intervale tot mai scurte de luciditate între ele? Şi că, la capătul unei serii de astfel de crize, se putea ivi perspectiva înfricoşătoare de a cădea în coşmarul final şi neîntrerupt al demenţei.

Asaltat de asemenea spaime, cît timp mai putea Vincent rămîne într-o stare de spirit care să-l predispună la lucru? Ruperea relaţiilor cu doctorul Gachet l-a afectat probabil foarte mult. Să se fi înşelat el încă odată în aprecierea celor din jurul său? Întotdeauna aveau să-l dezamăgească cei în care avea încredere? Acum avea iarăşi să fie singur în acest mediu nou, tocmai cînd încerca să se stabilească odată şi el într-o locuinţă a sa, cînd mobila îi fusese expediată din Arles.

Povara lui Theo începea să apese şi mai tare pe umerii lui Vincent. Acesta îşi pierduse încrederea pînă şi în ideea unei comunităţi a artiştilor pentru care muncise atît de mult şi la care visase

* Sărbătoarea naţională a Franţei.

Scanned with OKEN Scanner

ani în şir, chiar în momentul cînd Theo se gîndea să plece de la Boussod & Valadon (Goupil) şi să devină vînzătorul de tablouri al noii şcoli. Dar gîndurile sale în această privinţă erau destul de neclare: „Momentul de a încerca să expun [pictorilor] utilitatea unei uniuni a lor nu e oare puţin depăşit? Pe de altă parte, o uniune, dacă s-ar forma, s-ar prăbuşi dacă şi restul ar trebui să se prăbuşească. Atunci, îmi vei spune tu, poate că negustorii s-ar uni pentru impresionişti; ar fi doar un lucru trecător. În sfîrşit, mi se pare că iniţiativa personală rămîne ineficace şi, odată făcută experienţa, ar mai repeta-o cineva oare?“[30].

Într-unul din recentele sale peisaje înfăţişînd lanurile aurii din marea cîmpie ce domina Auvers-ul, Vincent pictase „întinderi imense de grîu sub un cer tulbure şi nu m-am jenat de a fi încercat să exprim o tristeţe şi o singurărate extremă“[22]. Încă o dată, singurătatea şi tristeţea îl ţineau pe van Gogh în strînsoarea lor atît de binecunoscută.

În ziua de duminică 27 iulie, Vincent i-a scris fratelui său: „Mi-ar place mult să-ţi scriu despre multe lucruri, dar simt că este inutil... Dacă totul e bine [acasă], ceea ce este principalul, de ce aş mai insista asupra unor lucruri de mai mică importanţă? *Pînă să vorbim despre afaceri cu capul limpede, mai e probabil mult.* Ei bine! într-adevăr, nu putem face să vorbească decît tablourile noastre. Dar cu toate acestea, dragă frate, ţi-am spus întotdeauna şi îţi spun din nou cu toată gravitatea ce o pot da străduniile unei minţi care încearcă asiduu să facă atîta bine pe cît îi stă în putinţă — îţi spun încă o dată că voi considera întotdeauna că tu eşti altceva decît un simplu negustor de tablouri de Corot, că, prin intermediul meu, ai şi tu partea ta chiar în producerea anumitor pînze care, chiar în mijlocul prăbuşirii, îşi păstrează calmul lor. Căci aici am ajuns şi acesta e cel puţin principalul pe care aş vrea să ţi-l spun într-un moment de criză relativă, într-un moment cînd situaţia e foarte încordată între negustorii de tablouri şi de artişti

Scanned with OKEN Scanner

morţi şi de artişti vii. Ei bine! munca mea, îmi risc viaţa în ea şi gîndirea mi s-a înecat pe jumătate înăuntru — de acord — însă tu nu faci parte dintre negustorii de oameni, după cîte ştiu, procedînd cu adevărat plin de omenie. Dar ce vrei?"[31]

Vincent nu a terminat scrisoarea. Se apropia căderea serii; a ieşit pe cîmp luînd la el un revolver. Nu se ştie de unde a făcut rost de armă, dar e posibil să-l fi împrumutat de la vreun ţăran sub pretextul că vrea să împuşte ciori. Ciori n-a împuşcat, în schimb s-a împuşcat pe sine, dar glonţul a intrat în corp dedesubtul inimii. S-a prăbuşit pe jos, dar a fost în stare să se ridice şi să pornească înapoi spre han. Pe drum a mai căzut de trei ori. Îşi încheiase bine haina să nu se vadă cămaşa plină de sînge şi a urcat în cămăruţa lui fără a scoate o vorbă. Cînd a venit ora cinci şi pictorul nu a coborît la masă, dl. Ravoux, proprietarul hanului, s-a dus să-l cheme. L-a găsit întins în pat cu faţa la perete. Cum Ravoux tot insista să se ridice în pat, Vincent s-a întors brusc spre el arătîndu-i pieptul gîlgîind de sînge şi i-a spus: „Uite, am vrut să mă omor şi nu m-am nimerit . . ."[32].

Ravoux a trimis după medicul local, însă van Gogh a cerut să vină doctorul Gachet, care a fost chemat îndată şi a sosit împreună cu fiul său mai mic. Vincent i-a spus imediat lui Gachet că încercase să se sinucidă în stare de perfectă luciditate[32a]. Medicul i-a examinat rana la lumina unei lumînări. Extragerea glontelui era imposibilă; cum nu se arătau semne de pericol iminent şi cum pictorul nu părea să aibă dureri, i-a făcut un pansament şi a preferat să aştepte. Vincent era extrem de calm şi a cerut pipa lui, pe care doctorul i-a umplut-o şi i-a aprins-o. Gachet i-a cerut adresa de acasă a lui Theo pentru a-l informa despre cele întîmplate, însă Vincent a refuzat să i-o dea. Doctorul a plecat lăsîndu-şi fiul în vîrstă de şaptesprezece ani să stea de pază lîngă rănit. În tot cursul nopţii, pictorul a fost

Scanned with OKEN Scanner

liniştit; n-a dormit deloc şi a fumat într-una pipa, fără a scoate o vorbă[33].

Doctorul Gachet a scris în grabă un bileţel pentru Theo, pe care i l-a trimis prin intermediul lui Hirschig luni dimineaţa: „Îmi pare nespus de rău că trebuie să vă tulbur liniştea. Cred însă că este de datoria mea să vă scriu neîntîrziat. Am fost chemat la orele 9 seara, azi duminică, din partea fratelui dumneavoastră Vincent, care voia să mă vadă imediat. S-a rănit... Neavînd adresa dumneavoastră, pe care nu a vrut să mi-o dea, această scrisoare vă va parveni prin intermediul casei Goupil"[34].

Cînd jandarmii din Auvers au venit să-l chestioneze pe Vincent în prezenţa d-lui Ravoux despre cele întîmplate, pictorul a răspuns calm că faptele nu erau treaba nimănui decît a lui însuşi şi că se simţea liber să facă ceea ce făcuse. Altceva n-a mai putut scoate nimeni de la el[35].

De îndată ce a primit mesajul doctorului Gachet, Theo s-a grăbit spre Auvers. „Iar am ratat!" au fost printre cele dintîi cuvinte cu care Vincent şi-a salutat fratele cînd acesta a intrat în camera întunecoasă şi sufocant de caldă; şi fiindcă Theo a oftat, el i-a spus: „Nu plînge, am făcut-o pentru binele tuturor". Cei doi fraţi au petrecut împreună toată ziua, discutînd cea mai mare parte a timpului[28]. Însă Theo a găsit un moment ca să-şi informeze soţia despre cele întîmplate şi despre felul cum primise vestea cea alarmantă: „Am lăsat totul şi am alergat la el, dar l-am găsit mai bine decît mă aşteptam. Prefer să nu-ţi mai povestesc amănunte care sînt foarte triste, însă trebuie să ştii, draga mea, că viaţa lui poate fi în pericol... Pare fericit că am venit şi stăm împreună aproape tot timpul... Bietul de el, soarta n-a fost prea darnică în ce-l priveşte şi nu-şi mai face iluzii. Lucrurile sînt prea nemiloase cîteodată... se simte atît de singur... S-a interesat îndeaproape de tine şi de copil şi a spus că nu se aştepta ca viaţa să-i aducă atîtea necazuri. Numai de i-am putea da puţin curaj de a trăi! Nu fi prea îngrijorată; odată, înainte,

Scanned with OKEN Scanner

situaţia părea disperată pentru el şi totuşi constituţia lui robustă pînă la urmă i-a înşelat pe doctori . . ."[36]

Însă, de data aceasta, Vincent era hotărît să nu-şi mai revină. Cînd Theo i-a spus că vor încerca să-l salveze, el a răspuns că îngrijirile lui Gachet erau inutile: „Tristeţea va persista mereu". Curînd după aceea a avut un acces de sufocare şi în minutul următor a închis ochii. Apoi s-a destins şi nu şi-a mai recăpătat cunoştinţa[37]. La ora unu noaptea, marţi 29 iulie, Vincent van Gogh se stingea în braţele fratelui său. Se afla în cel de-al treizeci şi optulea an de viaţă. „Unul din ultimele sale cuvinte — îi scria Theo soţiei sale, a fost: «Aş vrea acasă acum». Aşa s-a întîmplat; în cîteva momente totul era gata şi el îşi găsea pacea pe care nu o putuse afla pe pămînt"[38].

Înmormîntarea a întîmpinat greutăţi neaşteptate. Preotul catolic din Auvers a refuzat să trimită dricul după trupul pictorului fiindcă acesta se sinucisese. A trebuit ca o municipalitate vecină, mai progresistă, să împrumute dricul ei şi astfel, la 30 iulie, Vincent a fost îngropat în micul cimitir din Auvers, pe vîrful dealului, în spatele bisericii, înconjurat de lanurile de grîu ale cîmpiei nesfîrşite pe care o pictase în atîtea rînduri.

Cîteva zile mai tîrziu, Emile Bernard îi scria lui Aurier: „Absenţa dumneavoastră din Paris v-a împiedicat probabil să aflaţi o veste oribilă pe care însă nu mă pot opri de a v-o aduce la cunoştinţă. Iubitul nostru prieten Vincent a murit acum patru zile. Cred că aţi ghicit că s-a sinucis. Într-adevăr, duminică seara a ieşit pe cîmp în afara Auvers-ului, şi-a rezemat şevaletul de o căpiţă şi s-a dus în spatele castelului unde s-a împuşcat . . . Miercuri 30 iulie am sosit la Auvers, pe la orele 10. Théodore van Gogh, fratele lui, era acolo împreună cu doctorul Gachet; era şi Tanguy. Laval, Charles au venit cu mine. Sicriul fusese închis. Am ajuns prea tîrziu ca să-l mai văd o ultimă dată pe el, care mă părăsise acum trei ani[39] atît de plin de speranţe de tot felul . . .
Pe pereţii sălii unde fusese expus corpul erau atîr-

Scanned with OKEN Scanner

nate ultimele lui pînze care îi creau ca un fel de aureolă şi făceau, prin strălucirea sau geniul lor, ca această moarte să fie şi mai dureroasă pentru artişti. Sicriul era înfăşurat într-un cearşaf alb, apoi o mulţime de flori, flori ale soarelui care îi plăceau lui atît de mult, dalii, flori galbene peste tot. Era culoarea lui preferată, dacă vă amintiţi, simbolul luminii pe care visa s-o pună în inimi şi în operele de artă. Alături, pe jos, lîngă sicriu, se aflau şevaletul lui, scaunul pliant şi pensulele.

„Au venit mulţi oameni, în special artişti, printre care l-am recunoscut pe Lucien Pissarro... Au venit şi mulţi oameni din partea locului, care îl cunoscuseră cîte puţin, care îl văzuseră o dată sau de două ori şi îl iubeau, căci era atît de bun, atît de uman... La orele trei s-a ridicat corpul. Pînă la dric l-au purtat prietenii săi. Cîţiva plîngeau în mulţime. Théodore van Gogh, care îşi adora fratele şi care îl susţinuse întotdeauna în lupta lui pentru artă şi pentru independenţă, plîngea într-una îndurerat. Afară era un soare nemilos; am urcat colina Auvers-ului vorbind despre el, de elanul curajos ce l-a dat artei, de marile proiecte pe care le avea mereu în minte, de binele făcut fiecăruia dintre noi. Am ajuns la cimitirul nou, presărat cu pietre de mormînt noi; eram pe înălţimea ce domină cîmpurile sub cerul albastru nesfîrşit pe care l-ar fi iubit încă — poate. Apoi a fost coborît în groapă. El n-ar fi plîns în acel moment... Ziua parcă prea era făcută pentru el ca să nu ne gîndim că ar mai fi putut trăi fericit încă...

„Doctorul Gachet a vrut să spună cîteva cuvinte prin care să evoce viaţa lui van Gogh, dar a plîns atît de mult încît n-a reuşit decît să-şi ia un rămas bun foarte încîlcit. A evocat convingător eforturile lui Vincent, a evidenţiat scopul lui şi simpatia imensă pe care o nutrea pentru el (deşi îl cunoştea de puţin timp). «A fost, a spus el, un om cinstit şi un mare artist; n-a avut decît două ţeluri: umanitatea şi arta. Arta a căutat-o mai presus de orice altceva şi ea îi va asigura supravieţuirea...»

Scanned with OKEN Scanner

„Apoi ne-am întors. Théodore van Gogh era distrus de durere . . .“[40].

Din Bretania, Gauguin i-a trimis lui Theo un bilet scurt, în care semna şi de Haan (scrisul lui Gauguin era mai puţin viguros, mai nervos decît de obicei): „Tocmai am aflat nefericita veste care vă întristează. În aceste împrejurări, nu doresc să vă adresez fraze de condoleanţe. — Ştiţi că era pentru mine un prieten sincer şi că era un *artist*, lucru rar în vremea noastră. Veţi continua să-l vedeţi în operele lui — cum spunea deseori Vincent: «Piatra va pieri, cuvîntul va rămîne». În ce mă priveşte, îl voi vedea cu ochii şi cu inima mea în operele sale“[41]. În acelaşi timp, Gauguin îi scria lui Schuffenecker: „Am primit vestea morţii lui Vincent; e o binecuvîntare pentru el dacă ţinem seama cît suferea. Dar pentru fratele lui nu-i acelaşi lucru şi noi datorăm mult influenţei lui Vincent“[42]. (Gauguin se referea evident la influenţa exercitată de Vincent asupra lui Theo în favoarea prietenilor săi pictori.) Totuşi, ceva mai tîrziu, Gauguin îi scria aceluiaşi Schuffenecker: „Să examinăm situaţia la rece; dacă sîntem deştepţi, poate că reuşim să profităm de nenorocirea din familia van Gogh“[43].

Timp de cîteva săptămîni, Theo a fost mult prea tulburat ca să răspundă chiar şi la scrisorile de condoleanţe primite, însă, de îndată ce şi-a putut depăşi acest prim şoc, nu a avut decît o singură preocupare; să perpetueze munca şi memoria fratelui său, o misiune ce aproape că părea să-i depăşească puterile. Datorită relaţiilor sale încordate cu Boussod & Valadon, aparent el a renunţat la soluţia organizării unei expoziţii în galeria lui proprie, mai ales fiindcă era hotărît să nu întreprindă nimic din ce ar fi putut semăna cu o încercare de a-şi face reclamă. Către sfîrşitul lui august îi scria lui Aurier:

„Permiteţi-mi să vă mulţumesc pentru frumoasa scrisoare pe care mi-aţi trimis-o după moartea iubitului meu frate. Aţi fost cel dintîi care l-aţi apreciat, nu numai pentru mai multul sau mai

Scanned with OKEN Scanner

puţinul lui talent de a picta tablouri, ci pentru că aţi citit în operele lui şi aţi văzut foarte exact în ele omul. Mai mulţi literatori şi-au manifestat dorinţa de a scrie cîte ceva despre el, însă i-am rugat să aştepte; asta ca să vă las timp să vorbiţi dumneavoastră primul şi, dacă vreţi, ca să puteţi scrie o biografie pentru care v-aş putea oferi toate elementele, cu atît mai veridice cu cît am întreţinut cu el o corespondenţă foarte asiduă începînd din 1873, precum şi o serie de documente interesante. Încerc să-i organizez o expoziţie pe care mi-ar place s-o deschid în localul lui Durand-Ruel. Acesta nu s-a hotărît deocamdată, dar eu încă sper că tot voi obţine sala. Cu această ocazie aş vrea să scot şi un catalog de lucrări cu o mică biografie şi, dacă vreţi, ne vom sfătui împreună dacă n-am putea face un volum important cu ilustraţii şi reproduceri din anumite scrisori"[44].

Aurier, care lipsea din Paris, i-a comunicat fără întîrziere lui Bernard: „Cunoaşteţi prea bine admiraţia şi dragostea mea pentru lucrările lui van Gogh ca să trebuiască să vă mai spun cu cîtă grabă accept această misiune atît de grea, dar atît de înălţătoare"[45]. Dar se pare că Aurier nu a putut porni la lucru imediat, căci tocmai urma să apară cel dintîi roman al său. Între timp, Theo continua cu demersurile pentru organizarea expoziţiei. În jumătatea lunii septembrie, îl informa pe doctorul Gachet:

„În ce priveşte expoziţia, l-am văzut pe Durand-Ruel tatăl, care a fost pe la mine şi care a găsit desenele şi mai multe tablouri interesante, acestea au fost cuvintele sale. Dar cînd i-am vorbit de expoziţie mi-a spus că publicul l-ar face pe el răspunzător dacă s-ar găsi şi din cei care să se plîngă; şi-a amînat hotărîrea pînă ce va vedea pînzele [stocate] de la Tanguy. Mi-a promis că va trece să mă ia săptămîna următoare, însă n-a mai venit. Ulterior l-am văzut pe fiu, care mi-a spus că nu credea că tatăl său era ezitant şi că, la iarnă, el nu vedea nici un inconvenient să ne împrumute sala în acest scop... Ce vi se pare preferabil, expoziţia de la Durand-Ruel sau, dacă

am putea s-o obținem, o sală separată în Pavilionul Orașului Paris în timpul expoziției Independenților? Signac sugera această idee și zicea că n-ar fi imposibil s-o căpătăm fiindcă el e aproape sigur că lucrul se va face pentru Dubois-Pillet [care murise la 18 august 1890]"[46]

La 18 septembrie, primind în sfîrșit un răspuns de la Durand-Ruel, Theo îi scria lui Emile Bernard: „Vi se va părea poate o îndrăzneală din partea mea să viu așa să vă cer un serviciu, dar e vorba prea puțin de mine — și foarte mult de Vincent. Cînd trăia și el, știți că ne hotărîsem să ne mutăm, în special pentru a putea arăta cît mai multe din tablourile lui. Noi ne-am mutat acum, dar numărul tablourilor lui este copleșitor. Nu reușesc să selecționez un grup de lucrări care să dea o idee despre opera lui. Cînd am văzut la Auvers cît de bine vă pricepeți să operați o asemenea selecție, mi-a venit ideea că, dacă va fi vreodată vorba de o expoziție, să vă rog să-mi dați o mînă de ajutor la organizarea ei. Durand-Ruel refuzîndu-mă categoric, nu pot deocamdată decît să expun cît mai multe pînze la mine, ca să le poată vedea oricine care își manifestă dorința de a-i cunoaște opera. Pe scurt, ați fi dispus să-mi dați o mînă de ajutor să duc la bun sfîrșit această treabă? Mai știți că, din nenorocire, eu n-am aproape niciodată timp în cursul săptămînii, iar dumneavoastră nu aveți duminica. Întrucît apreciați lucrările lui Vincent, nu mai e nevoie să vă spun că, dacă veți dori să le acceptați, mai multe din ele vă stau la dispoziție, dacă veți consimți să-mi dați concursul dumneavoastră ca să facem dreptate operei lui Vincent. Săptămîna viitoare sînt ocupat cu un străin căruia trebuie să încerc să-i vînd cîteva tablouri îngrozitoare. Prin urmare, ce spuneți de sîmbătă? În acest caz, eu aș putea continua duminică, dacă am cădea de acord asupra acestui plan . . . Dacă acceptați, ar trebui să începeam dimineața, la ora 9 de exemplu? Atunci m-aș duce la magazin o dată dimineața și o dată după amiaza . . . Îmi pun toate speranțele în dumneavoastră"[47].

Scanned with OKEN Scanner

La fel ca şi Aurier, Bernard a acceptat această misiune. În acelaşi timp, Theo i-a scris lui Octave Maus în legătură cu retrospectiva memorială din desenele şi pictura lui Vincent care urma să fie organizată cu prilejul expoziţiei din 1891 a celor XX. Astfel, în săptămînile următoare, Theo van Gogh s-a împărţit între demersurile necesitate de cinstirea memoriei fratelui său şi propriul lui serviciu de la galeria de artă. Cu cît avea mai mult de-a face cu opera lui Vincent, cu atît mai mult îşi dădea seama de răspunderile pe care soarta i le aruncase atît de brutal şi ajunsese cu atît mai mult să-şi deteste obligaţiile profesionale de la Goupil. Acum ducea practic trei vieţi separate: una ca angajat, una ca soţ şi tată şi una în permanentă comuniune cu fratele său mort.

De multe ori în durerea lui, Theo trebuie să-şi fi făcut reproşuri severe: procedase el bine cînd nu ţinuse cont de sfatul medicului şi îl lăsase pe Vincent să călătorească singur către Paris? Procedase bine cînd consimţise ca Vincent să locuiască singur la Auvers, supravegheat numai de la distanţă de doctorul Gachet? Făcuse el tot ce era necesar pentru îngrijirea lui Vincent? Cu tot devotamentul său, greşise el oare undeva faţă de pictor? Aceste întrebări ce nu aveau să primească niciodată răspuns au încărcat probabil şi mai mult sufletul sensibil al lui Theo şi aşa tulburat de lunile de boală a lui Vincent şi totuşi atît de puţin pregătit pentru deznodămîntul tragic. Fie că o ereditate fatidică s-a trezit pe neaşteptate şi la Theo (o soră mai mică a celor doi fraţi avea să-şi petreacă cea mai mare parte a vieţii într-o casă de sănătate), fie că boala sa nu avea nici o legătură cu a lui Vincent, fapt este că, în octombrie 1890, Theo van Gogh şi-a pierdut şi el minţile. Potrivit lui Pissarro, a avut „o discuţie violentă cu patronii săi în legătură cu un tablou al lui Decamp, apoi, într-un moment de exasperare, a părăsit galeria şi, dintr-o dată, a înnebunit."[48]

Primul său impuls a fost să facă tocmai acele lucruri pe care el, dar mai ales Vincent, voiseră

întotdeauna să le realizeze. I-a telegrafiat lui Gauguin: „Plecare tropice asigurată, urmează bani. Theo, Director"[49], ceea ce a produs o mare bucurie în Bretania, pînă ce Gauguin, aşteptînd zadarnic fondurile, s-a convins că ceva nu era în regulă (el bănuise chiar că ar fi vorba de o farsă). Următorul proiect al lui Theo a fost să închirieze sala de la *Tambourin* şi să pună bazele unei asociaţii de pictori, aşa cum visase Vincent. Dar în curînd a început să devină violent, şi-a atacat, se pare, chiar soţia şi copilul şi a trebuit să fie internat. De îndată ce a fost transportabil, soţia lui l-a dus în Olanda.

În calitatea sa de nou membru ales al grupului celor XX, Signac şi-a oferit serviciile lui Octave Maus pentru o retrospectivă din pictura lui Vincent. „Există la Tanguy — scria el — aproape o sută de pînze ale bietului băiat şi aproape toate foarte frumoase. Va fi uşor, dacă fratele lui nu se poate ocupa, să facem o selecţie pentru Bruxelles"[50].

Fidel promisiunii sale, Emile Bernard continua să caute, împreună cu Aurier, un loc unde să organizeze o expoziţie cu tablouri ale lui van Gogh. Însă Gauguin s-a opus cu vehemenţă la această iniţiativă. El îi cerea lui de Haan, aflat la Paris în acea perioadă, să-l convingă pe Bernard să renunţe la o asemenea idee şi chiar i-a scris personal ultimului: „Ce gafă! Ştiţi cît de mult iubesc arta lui Vincent. Însă, dată fiind prostia publicului, este total inoportun să amintim de van Gogh şi de nebunia lui tocmai în momentul cînd şi fratele său e în aceeaşi situaţie. Multă lume spune că pictura noastră e nebunie. Ne facem rău singuri fără a-i face un bine lui Vincent. În sfîrşit, faceţi cum vreţi. Dar e o prostie"[51].

Theo a murit în Olanda la 25 ianuarie 1891, mai puţin de şase luni după fratele său; avea treizeci şi trei de ani. În ultimele săptămîni de viaţă s-a aflat, se pare, într-o stare de apatie totală. Medicul a încercat în zadar să-i trezească interesul citindu-i un articol despre Vincent publicat în revista *Handelsblad*. Singur numele fratelui său i-a atras atenţia. În foaia sa de inter-

Scanned with OKEN Scanner

nare, la rubrica despre *Cauza bolii* stă scris: „Boală cronică, suprasolicitare și durere; a dus o viață plină de tensiune emoțională"[51a]. Aurier a publicat o notiță în *Mercure de France:* „Aflăm de moartea lui Theo van Gogh, simpaticul și inteligentul expert care și-a folosit tot talentul pentru a face cunoscute publicului operele artiștilor independenți celor mai curajoși din ziua de azi"[52].

Pe Gauguin, moartea lui Theo l-a afectat, se pare, mai mult chiar decît cea a lui Vincent. „Dacă l-ai fi cunoscut pe [Theo] van Gogh — îi scria el mai tîrziu soției sale — ai fi văzut în el un om serios și devotat cauzei celei bune. Dacă n-ar fi murit ca și fratele său, la ora actuală n-aș mai fi avut nici o bătaie de cap"[53]. Iar unui prieten i se plîngea: „Cînd [Theo] van Gogh de la Goupil a înnebunit, eu am sfeclit-o . . . numai van Gogh a știut cum să vîndă și cum să creeze o clientelă; azi nimeni nu mai știe să atragă amatorul de artă"[54].

După moartea lui Theo, văduva lui a promis imediat să acorde tot sprijinul ei lui Bernard și lui Octave Maus și, fără îndoială, lui Signac. Era gata să continue misiunea pe care soțul ei nu o putuse duce la bun sfîrșit. Bernard i-a sugerat chiar că, în folosul expoziției pe care el încerca s-o organizeze, ar fi mai bine să nu-și dea consimțămîntul pentru retrospectiva memorială pregătită de Independenți, ceea ce ea a refuzat, în virtutea zicalei că ce-i în mînă nu-i minciună. Și, într-adevăr, abia în anul următor, 1892, Bernard a izbutit să găsească o sală mică unde a expus un număr de șaisprezece tablouri ale lui van Gogh.

Între timp, Signac a împrumutat mai multe pînze de la Tanguy pentru retrospectiva celor XX din luna februarie și pentru cea de la Salonul Independenților, care se deschidea la 20 martie 1891. Aurier, care, pe lîngă *Chiparoșii* pictați de Vincent anume pentru el, mai avea încă diferite alte tablouri ale acestuia (în special de la începutul perioadei olandeze, fie cumpărate de la Theo, fie dăruite de acesta), își informa prompt sora: „Dacă vrei să cumperi un tablou, știu o ocazie

Scanned with OKEN Scanner

splendidă: un *Buchet de flori* de Vincent van Gogh, eşuat la un negustar de vechituri. L-ai putea lua cu vreo cinsprezece franci, dar cu condiţia să te grăbeşti, fiindcă expoziţia lui van Gogh va avea loc peste vreo trei săptămîni şi negustorul s-ar putea lămuri cu privire la valoarea reală a pînzei lui"[55]. Sora lui Aurier a cumpărat într-adevăr tabloul, însă criticul se dovedea prea optimist în ideea lui că expoziţia va urca sensibil preţurile pentru van Gogh.

Dacă retrospectiva lui Dubois-Pillet, unul dintre fondatorii grupului Independenţilor, care murise la Le Puy, unde se afla staţionat cu regimentul său din Garda Naţională, cuprindea şaizeci şi patru de pînze, retrospectiva lui van Gogh era mult mai modestă: zece tablouri în total. Şi totuşi, această din urmă expoziţie a constituit punctul de atracţie al Salonului Independenţilor din 1891. În martie, Octave Mirbeau, criticul violent, direct şi mereu gata să scandalizeze, căruia îi plăcea să îmbrăţişeze cauzele uitate sau pierdute, a publicat un articol despre van Gogh, pe care nu-l cunoştea, însă pe care prietenii săi Monet şi Rodin îl învăţaseră probabil să-l admire (el avea să cumpere în curînd *Stînjeneii* şi *Portretul lui Tanguy*).

„La expoziţia Independenţilor, printre cîteva încercări fericite şi, mai ales, printre numeroase banalităţi şi, mai mult chiar, printre impostori, străluceau pînzele regretatului van Gogh. În faţa lor, în faţa chenarului de crep negru ce le îndoliază şi le scoate în ochii mulţimii indiferente de trecători, te cuprinde o tristeţe profundă la gîndul că acest pictor superb dotat, acest artist atît de frisonant, de instinctual, de vizionar, nu mai este. Pierderea lui este nemiloasă şi mult mai dureroasă pentru artă şi mai ireparabilă decît pierderea d-lui Meissonier [care tocmai murise şi el în vîrstă de şaptezeci şi cinci de ani], cu toate că publicul n-a participat la funeralii fastuoase şi Vincent van Gogh, în care s-a stins o frumoasă flacără de geniu, a plecat în moarte la fel de obscur, la fel de ignorat pe cît de ignorat şi de obscur trăise în această viaţă nedreaptă.

Scanned with OKEN Scanner

„El nu ar trebui să fie judecat după cele cîteva tablouri expuse... deşi ele apar mult superioare ca intensitate a viziunii, ca bogăţie a expresiei, ca forţă a stilului faţă de tot ceea ce l-a înconjurat. Evident, nu sînt insensibil la căutările în domeniul luminii ale d-lui Georges Seurat, ale cărui peisaje marine îmi plac mult, cu luminozitatea lor desăvîrşită şi profundă. Găsesc un farmec foarte viu în atmosferele pulverizate, în graţiile feminine, în eleganţele clare ale d-lui van Ryssel-berghe. Mă atrag micile compoziţii ale d-lui Denis, cu tonul lor atît de suav, scăldate în mistică şi gingăşie. Recunosc în realismul limitat şi lipsit de idei al d-lui Armand Guillaumin o *pastă* bună, cum se spune, adică acele calităţi cinstite şi robuste ale meşteşugului bine stăpînit. Şi, în ciuda negrului cu care îşi murdăreşte nejustificat figurile, dl. de Toulouse-Lautrec face dovada unei forţe reale, spirituală şi tragică, în studiul fizionomiilor şi în explorarea caracterelor. Gravurile d-lui Lucien Pissarro au vervă, sobrietate şi distincţie. Pînă şi dl. Anquetin, în mijlocul unor reminiscenţe flagrante, al unor convenţii de şcoală artistică, al unor ciudăţenii ratate, al unor urîţenii caricaturale, ne oferă uneori cîte o sclipire frumoasă de lumină... şi armonii savante de gri... Însă nici unul din aceşti artişti incontestabili — şi nu trebuie să-l confundăm cu ei pe dl. Signac, a cărui nulitate zgomotoasă, goală, pretenţioasă enervează — nu-mi reţine atenţia ca Vincent van Gogh. În faţa lui, mă simt în prezenţa cuiva mai mare, mai maestru şi care mă neliniştеşte şi mă emoţionează şi mi se impune“[56].

Deşi Mirbeau expedia cam uşor lucrările majorităţii celorlalţi exponenţi, fapt este că Societatea Independenţilor dobîndea încetul cu încetul prestigiu. În primii ei ani de existenţă, Seurat şi prietenii săi fuseseră invariabil puşi în minoritate de o întreagă pletoră de artizani şi mîzgălitori jalnici. Avuseseră loc lupte înverşunate între neoimpresionişti şi restul. Încă din 1888 — anul în care van Gogh expunea pentru prima dată la Salonul Independenţilor — Signac îl informa pe

Scanned with OKEN Scanner

van Rysselberghe: „Miercurea viitoare întîlnire plenară a Independenţilor; se numesc membrii comisiei de aranjare. Vom face presiuni electorale ca să fim în majoritate [neo-]impresionişti. Este imposibil de prevăzut ce hotărîri va lua comisia de aranjare; Seurat, Lucien Pissarro şi cu mine facem parte din ea. Vom face tot ce putem ca să apărăm intersele prietenilor noştri, care sînt şi ale noastre... Fiţi sigur că vom striga foarte tare... să luptăm împotriva proştilor care sînt membri în comitet, nebun, nebun, gaga, gaga“[57].

Apartenenţa la comitetul de aranjare era un punct de importanţă vitală deoarece el oferea singura posibilitate de a grupa în mod convenabil, separîndu-le de restul exponatelor, tablourile pictorilor care îşi aduceau o contribuţie reală în cadrul expoziţiei. Treptat, aceste saloane anuale au început să atragă noi talente din generaţia tînără. După van Gogh în 1888, urmase Lautrec în 1889, apoi belgienii van Rysselberghe, Finch şi Dario de Regoyos în 1890. Anul 1891 a înregistrat un grup masiv de nou veniţi şi se părea că, în sfîrşit, Independenţii vor deveni un element major al sezonului artistic parizian. Chiar Cézanne a avut intenţia de a expune în 1891 la Salonul lor, însă pînă la urmă a renunţat. Printre noii aderenţi din 1891 s-au numărat Bonnard, Denis, Vallotton, Emile Bernard şi cunoştinţa lui Gauguin, pictorul danez Willumsen; doctorul Gachet a fost şi el printre participanţi. Dar prietenii şi emulii lui Seurat constituiau de la distanţă grupul cel mai numeros şi mai compact, iar lucrările lor, aşezate unele lîngă altele cîştigau considerabil în importanţă. În 1891, grupul îi cuprindea pe Angrand, Cross, răposatul Dubois-Pillet, Finch, Gausson, Lemmen, Luce, Petitjean, Lucien Pissarro, van Rysselberghe, Seurat şi Signac. În acelaşi timp au avut loc şi o serie de dezertări din tabăra neoimpresioniştilor. Deşi încă dominantă numeric, mica lor grupare, după recrutările masive din primii ani, începea să intre în declin chiar în momentul cînd Societatea Independenţilor dobîndea prestigiu. (În total, la Sa-

Scanned with OKEN Scanner

lonul Independenţilor din 1891 au fost expuse 1 250 de lucrări.)

Neîntreruptele certuri şi rivalităţi interne l-au determinat în cele din urmă pe Seurat să se proclame şef al întregii mişcări prin publicarea, în vara lui 1890, a unui rezumat al teoriilor sale. Totodată, el continua să ducă o campanie extrem de susţinută împotriva oricăror interpretări greşite ce i-ar fi pus la îndoială rolul de pionier. Cînd, în aceeaşi vară, Fénéon — care numai de adversitate nu putea fi bănuit — a publicat un articol despre Signac în care Seurat a descoperit cîteva scăpări minore, pictorul a scris imediat: „Protestez şi stabilesc o limită de două săptămîni pentru corectarea datelor". Iar vorbind despre anii decisivi din jurul lui 1886, insista: „Veţi fi nevoit să recunoaşteţi ... că, dacă eram necunoscut, nu înseamnă că nu existam, eu şi viziunea mea, pe care aţi descris-o atît de superb"[58].

Fie că se simţeau în continuu striviţi de superioritatea lui Seurat şi de insistenţele lui în acest sens, fie că nu erau de acord cu teoriile maestrului, mai mulţi asociaţi ai săi au început să părăsească gruparea. E posibil chiar ca Seurat să fi primit cu satisfacţie dezertările, pe care Signac însă le deplîngea cu toată tristeţea. Camille Pissarro pornise şi el pe calea unei retrageri treptate în căutarea unei tehnici noi care să-l satisfacă mai mult decît poantilismul intransigent. Fiul său plecase la Londra, unde voia să se stabilească, iar prietenul acestuia Hayet, după unele ezitări, îi trimisese demisia sa lui Signac: „Cînd m-am văzut antrenat, înglobat în mişcarea [neo-]impresionistă, am crezut că disting în ea un grup de inteligenţe care se ajutau reciproc în căutările lor, fără altă ambiţie decît arta pură. Am crezut în aceste lucruri timp de cinci ani. Într-o zi au apărut supărări care mi-au dat de gîndit şi, tot gîndind, mi-am rememorat trecutul, iar această grupare pe care o crezusem a fi o selecţie de căutători, mi-a apărut împărţită în două tabere, unii care căutau şi alţii care tot discutau, semănînd discordie (poate nu neapărat

Scanned with OKEN Scanner

cu intenţie) şi avînd un singur scop, goana după întîietate... Ansamblul acestor fapte m-a făcut să-mi pierd toată încrederea. Neputînd trăi cu îndoieli şi nevrînd să sufăr chinurile lor veşnice, m-am hotărît să mă izolez..."[59].

Şi în Belgia, Henri van de Velde era profund deziluzionat. Îl dezamăgise „neîncrederea şi meschinăria lui Seurat; în ultimă instanţă el a ajuns să pună la îndoială chiar justeţea vederilor acestuia. „L-am crezut mai stăpîn pe ştiinţa culorilor — a scris el mai tîrziu. Tatonările, răfuielile sale în legătură cu aceasta, caracterul confuz al explicaţiilor sale cu privire la «aşa-zisa» teorie mă derutează... Cei ce reproşau lucrării *La Grande Jatte* lipsa ei de luminozitate aveau tot atîta dreptate ca şi cei care vedeau corect şi constatau jocul şi aportul sărac al complementarelor". Deşi van Velde îşi păstra admiraţia pentru Signac, pictorul care „atingea scopul către care trudeam cu toţii, noi, discipolii lui Seurat şi convertiţii la diviziunea culorii şi la amestecul optic: luminozitatea", s-a hotărît să părăsească definitiv pictura[60]. În 1890, el a expus pentru prima şi ultima dată la Salonul Independenţilor. Ca şi Hayet, pe van de Velde nu se mai putea conta, iar Luce, care n-a fost niciodată un emul prea fidel al lui Seurat, s-a detaşat şi el încet de grup.

Dar cel mai sever rechizitoriu al divizionismului a venit din partea celui dintîi şi celui mai entuziast aderent al său, Camille Pissarro. Prin 1890, după ce încercase în zadar să mai înmoaie rigiditatea tehnicii divizioniste, Pissarro a ajuns la concluzia că fusese indus în eroare de mai tinerii săi prieteni şi le-a părăsit teoriile. Pentru el o metodă era valabilă nu fiindcă logica ei putea fi dovedită ci numai fiindcă prin ea puteau obţine rezultate care să-i satisfacă aprecierea critică. Atunci cînd picturile sale au început să nu mai întrunească aprecierea personală a autorului lor, nici o dată ştiinţifică nu l-a mai putut convinge pe acesta să urmeze un sistem care mai mult îi împiedica decît îi stimula expresia artistică. Odată ajuns la această convingere, el a expli-

Scanned with OKEN Scanner

5.320

cat-o în amănunt și prietenilor săi și au avut loc probabil multe întîlniri în cadrul cărora argumentele „pro" și „contra" divizionismului au fost dezbătute la fel de pătimaș ca în zilele începuturilor. Dar Pissarro era ferm pe poziție. Ulterior, el i-a explicat lui van de Velde:

„Cred că e de datoria mea să vă scriu deschis cum văd eu încercarea pe care am făcut-o în domeniul diviziunii sistematice, urmîndu-l pe prietenul nostru Seurat. După ce am făcut experiența acestei teorii timp de patru ani și după ce am părăsit-o nu fără greutate și muncă intensă ca să redobîndesc ce pierdusem și să nu pierd ce avusesem ocazia să învăț, nu mă pot considera printre neoimpresioniștii care părăsesc mișcarea, viața, în favoarea unei estetici diametral opuse, care se va potrivi, poate, cuiva cu un temperament adecvat pentru ea, dar nu mie care vreau să mă feresc de orice teorie îngustă și așa-zis științifică. După multe eforturi, constatînd (mă refer numai la mine) imposibilitatea de a-mi urma senzațiile, deci de a da viață, mișcare, imposibilitatea de a da o caracteristică particulară desenului meu, a trebuit să renunț. Era și timpul! Din fericire, sînt înclinat să cred că nu eram făcut pentru această artă care îmi dă impresia monotoniei morții"[61].

Ca pentru a compensa dezertările din rîndul mișcării, cîțiva tineri din jurul lui Sérusier, „elevul" lui Gauguin, printre care Denis, Vallotton și Vuillard, au început să experimenteze tehnica poantilistă. Dar ei au aplicat-o în principal pentru a obține anumite efecte de textură — așa cum procedase și van Gogh — fără a ține seama de toate rigorile divizionismului. Încercările lor au fost, prin urmare, efemere și nu au jucat un rol important în evoluția lor artistică. Aparițiile cometice ale unor asemenea „experimentaliști", care n-au fost niciodată cooptați cu adevărat în grupul lui Seurat, nu puteau în nici un caz înlocui pierderea unor membri ca Pissarro, Hayet și van de Velde, sporită și de moartea lui Dubois-Pillet.

Așa se prezenta situația în 1891, în timp ce Seurat își vedea netulburat de lucru. În anii ce

Scanned with OKEN Scanner

urmaseră terminării tabloului *La Grande Jatte*, Seurat, cu ajutorul descoperirilor lui Henry, nu numai că își perfecționase metodele, dar se ocupase în mod sistematic de fiecare aspect al picturii în parte. Doar naturile moarte lipsesc din opera sa, însă pînă și acestea pot fi găsite în anumite porțiuni din pînzele lui mai mari. După ce studiase în *La Grande Jatte* mișcările oamenilor în cadre exterioare și reprodusese în multe peisaje natura în repaos, Seurat a pictat pe rînd siluete imobile în cadre exterioare, sub o lumină artificială (*Parada*, 1887—88), nuduri imobile în atelier (*Les Poseuses*, 1887—88), un portret de (*Femeie tînără pudrîndu-se*, 1888—90) și, în sfîrșit, siluete în mișcare într-un interior sub o lumină artificială (*Vacarmul*, 1889—90 și cea mai recentă compoziție a sa, *Circul*, 1890—91). Compozițiile lui sînt dominate sau de monotonie sau de bucurie — tristețea nu apare — și guvernate, se înțelege, de reguli stricte, fiind controlate prin acel joc de linii și culori ale cărui legi Seurat le studiase. Prin aceste pînze, fără a ceda în nici un fel în favoarea literarului sau pitorescului, el a reabilitat „subiectul", care fusese oarecum neglijat de impresioniști.

Deși era preocupat în principal de integrarea unor scheme lineare complicate în compozițiile sale, bazate de exemplu pe secțiunea de aur, Seurat susținea că nu putea picta decît ceea ce vedea în fața ochilor[62] și afirma că desenul era elementul fundamental în pictură (aceasta fusese o dogmă a lui Ingres) și că armonia culorii trebuie să decurgă din armonia liniei. Într-o convorbire avută odată cu Gustave Kahn, Seurat a definit pictura ca fiind „arta de a săpa o suprafață", însă van de Velde avea să-i replice că „și contrarul era la fel de verosimil: arta de a crea reliefuri pe o suprafață"[60]. Dar pînă și van de Velde a trebuit să recunoască ulterior că Seurat, ca șef de școală, inaugurase „o eră nouă în pictură: aceea a *întoarcerii la stil*. Destinul hotărîse astfel. Îi înlesnise descoperirea unei tehnici, a pigmentului, care trebuia să ducă inevitabil la stilizare"[60].

Scanned with OKEN Scanner

Signac între timp continua să fie preocupat mai ales de probleme de tehnică şi culoare, temperamentul său mai robust şi caracterul mai pătimaş ţinîndu-l departe de ecuaţiile matematice ale lui Henry, în ciuda faptului că de cîteva ori colaborase cu omul de ştiinţă. Dacă Seurat punea un preţ tot mai mare pe semnificaţia direcţiilor lineare, pe Signac îl preocupau mai mult culorile decît teoriile lui Henry. Într-un articol publicat în 1890, Fénéon afirmase că atunci cînd Seurat îşi ordona compoziţiile după o direcţie dominantă, el proceda mai degrabă instinctiv decît urmînd nişte principii. „El nu s-a lăsat aservit de acea matematică graţioasă; el ştia foarte bine că o operă de artă este indivizibilă. În plus, Henry n-a pretins niciodată că furniza artiştilor un mijloc de a crea sistematic (sau chiar de a analiza) frumuseţea, care este destul de complexă; el a spus: «Toate direcţiile sînt simbolice» şi această idee simplă a fost fertilă dacă i-a distrus d-lui Signac acea credinţă în hazard şi l-a cantonat pe acest pictor într-un empirism lucid, aflat în pragul conştiinţei“[63]. În replică la acest articol, Signac îi scrisese lui Fénéon: „Nu vă îngrijoraţi prea mult de criticile lui Henry al nostru, lui îi pasă destul de puţin de jocul complementarelor, pe care îl consideră dealtfel foarte barbar“[64].

Mai puţin înclinat spre căutarea stilului decît Seurat, Signac a evoluat spre o artă mai decorativă, care punea accent pe contraste şi pe tehnică. „Trebuie să evităm uscăciunea — îi va scrie el lui van Rysselberghe — încetineala în execuţie, slăbiciunea — să obligăm tuşa să ne dea tot ce poate ea ca lumină şi ca puritate, dar să găsim totuşi mijlocul «de a o face să treacă», de a o acorda lin cu vecina ei. Cross încearcă pe contul lui, dumneavoastră pe contul dumneavoastră. Pînă la urmă vom găsi. Dovadă că nu sîntem într-un impas ci pe o şosea largă, mare şi aerisită, stă faptul că în fiecare an ne modificăm, evoluînd spre armonie şi lumină!“[65].

Signac a fost, se pare, mai profund afectat de retragerea lui Pissarro decît Seurat, însă primul

Scanned with OKEN Scanner

și avusese relații mult mai strînse cu bătrînul pictor decît prietenul său. „Mi-e încă vie amintirea — avea el să-i scrie lui Pissarro — entuziasmului dumneavoastră pentru această tehnică și a dovezilor dumneavoastră de satisfacție față de operele mele. Un lucru care a plăcut atît de mult, poate el deveni dintr-o dată atît de odios? . . . Dacă sînt convins că ne aflăm pe calea cea bună, sînt sigur și că mai este mult drum de parcurs. Un motiv în plus ca să nu ne descurajăm; dimpotrivă, să perseverăm și să muncim din greu"[66].

Această convingere, această dorință constantă de mai bine, combinate cu un spirit belicos i-au adus lui Signac de fapt conducerea activă a cercului patronat de Seurat. Și, conștient de responsabilitățile sale, era gata în fiecare an să-și dedice toată energia organizării Salonului Independenților. În 1891, el a fost cel care a strîns împrumuturi pentru retrospectiva lui Dubois-Pillet și tot el, se pare, a aranjat și mica expoziție memorială a lui Vincent van Gogh. În ciuda eforturilor sale, majoritatea neoimpresioniștilor au trimis mai puțin decît cota maximă de zece tablouri, cu excepția lui Luce și Gausson, Anquetin, doctorul Gachet și Guillaumin au figurat fiecare cu cîte zece tablouri, Toulouse-Lautrec și Douanier Rousseau cu cîte nouă. Diferiții pictori din orbita lui Gauguin — el însuși refuzînd în continuare să adere la Societatea Independenților — erau masiv reprezentați: Denis, Vallotton și Willumsen cu cîte zece lucrări fiecare, Maufra cu nouă peisaje bretone, majoritatea din Pont-Aven, Bonnard tot cu nouă picturi și Bernard cu șase (astfel Bernard participa pentru prima dată la o expoziție în care se aflau Seurat și Signac). Signac însuși avea nouă tablouri printre care *Portretul lui Fénéon* și în rest vederi de pe Sena la Herblay și de pe coasta Atlanticului; Seurat numai cinci: patru peisaje marine de la Gravelines și *Circul* care, deși neterminat, i s-a părut autorului destul de înaintat pentru a fi expus (o derogare drastică de la obiceiurile sale, explicabilă poate prin faptul că struc-

Scanned with OKEN Scanner

tura lineară era terminată iar schema culorilor în general stabilită).

Din comitetul de aranjare, aflat sub președinția lui Cross, făceau parte printre alții, Luce, Seurat, Signac și Toulouse-Lautrec. Vernisajul a fost anunțat pentru 20 martie. La începutul lunii, membrii comitetului și-au început activitatea: examinarea lucrărilor trimise, gruparea lor după afinități, supravegherea atîrnării tablourilor. Seurat și Signac își petreceau toată ziua în marea clădire pe care primăria Parisului o pusese la dispoziția Independenților. Odată, Seurat se găsea împreună cu Angrand în ultima sală, rezervată în principal neoimpresioniștilor, cînd a intrat Puvis de Chavannes și a început să examineze cîteva desene ale lui Denis. „O să observe — i-a spus Seurat prietenului său — greșeala pe care am făcut-o la cal", însă Puvis a trecut mai departe fără măcar să se oprească în fața *Circului*, spre marea dezamăgire a lui Seurat[67].

Cîteva zile mai tîrziu, Seurat a rămas în pat, acuzînd dureri în gît. Cu un an mai înainte o epidemie de gripă făcuse sute de victime în Paris, iar în prezent apăruseră din nou cazuri de gripă difterică. Brusc starea lui s-a înrăutățit. La 30 martie, Signac îl anunța pe van Rysselberghe: „O veste groaznică: bietul Seurat a murit ieri dimineață, după două zile de boală. Se spune că ar fi fost angină infecțioasă. A lăsat o biată văduvă și, ceea ce nu știam niciunul, un copil frumos de 13 luni, pe care l-a recunoscut. Nenorocita este iarăși însărcinată... Sînt prea tulburat ca să vă scriu mai pe larg"[68]. Două zile mai tîrziu, o altă scrisoare îl informa pe van Rysselberghe: „Ce odioasă această moarte! Cred că n-o să-mi revin niciodată... A avut, se pare, o hemoragie cerebrală[69]. — Pe scurt, bietul nostru prieten a murit de extenuare... L-au îngropat ieri dimineață... N-am văzut niciodată o asemenea tristețe ca la această înmormîntare. — Toată lumea era îndurerată. Familia i-a făcut funeralii superbe — prea... Scuzați-mi incoerența aces-

Scanned with OKEN Scanner

tei scrisori. — Nici nu mai știu unde mi-e capul"[70].

Nu mult după aceea, copilul lui Seurat a murit și el; înmormîntarea a avut loc la 15 aprilie. Deși cîțiva din prietenii cei mai intimi ai lui Seurat, ca Signac și Angrand, știau de convieţuirea lui Seurat cu o femeie, Madeleine Knobloch, pe care o pictase în 1889—90 în tabloul său *Femeie tînără pudrîndu-se*, el a ținut într-un asemenea secret viața lui personală încît nici măcar cei cîțiva prieteni mai intimi n-au știut că era tată. Copilul pe care Madeleine Knobloch îl aștepta la moartea lui Seurat nu s-a mai născut niciodată. În același an 1891, ea a suferit o nouă pierdere și Signac îi scria lui Luce: „Știți că mama bietei Knobloch s-a înecat? Mi-a scris chiar ea: «Mama s-a înecat; au scos-o la Argenteuil. — Am fost s-o identific la Morgă.» — Textual! Bieții oameni!"[71]

Părinții lui Seurat, care erau relativ înstăriți, au recunoscut-o imediat pe Madeleine Knobloch ca soție a fiului lor. Hotărînd să nu-i vîndă la licitație succesiunea, ei au dat jumătate din tablourile pictorului văduvei sale. Cum Seurat vînduse numai cîteva picturi în toată viața lui (și dăruise alte cîteva, precum și un număr de desene), practic întreaga lui producție de zece ani — cît durase cariera lui artistică — se afla încă stocată în atelier. (Obținuse 400 de franci pentru peisaje și 60 de franci pentru desene; prețul pentru *Les Poseuses* fusese calculat de Seurat pornind de la considerația că lucrase timp de un an cu șapte franci pe zi, ceea ce dădea 2 500 de franci, deși era dispus să accepte și mai puțin decît atît. Vincent van Gogh evaluase *Les Poseuses* și *La Grande Jatte* la cîte 5 000 de franci fiecare. Șase ani după moartea lui Seurat, un negustor cerea 800 de franci pentru *Les Poseuses*, iar în 1900, familia vindea *La Grande Jatte* cu 800 de franci, *Circul* cu 500 și desenele cu cîte 10 franci bucata.)

De comun acord, Signac, Luce și Fénéon — asistați de fratele lui Seurat — au fost numiți

Scanned with OKEN Scanner

să-i claseze lucrările şi să opereze împărţirea lor. Ei au catalogat şi numerotat cu atenţie toate pînzele pictorului, panourile de lemn şi nenumăratele desene, autentificîndu-le pe toate pe verso şi punîndu-şi propriile iniţiale pentru alte autentificări ulterioare. „Sînt însărcinat — scria Luce la Bruxelles cîteva săptămîni după moartea pictorului — dacă familia îşi menţine oferta, să pun de o parte, pentru prietenii lui Seurat, fie cîte un panou, fie cîte un desen“[72]. Iar Signac, care plecase din Paris din cauza epuizării totale, îl asigura pe van Rysselberghe: „Puteţi accepta fără teamă aceste notaţii ale bietului nostru prieten. Familia ţinea mult ca o parte din cele 300 de panouri să fie distribuite prietenilor săi“[73].

Fiindcă Seurat îşi făcuse mulţi prieteni în Belgia prin apropierea lui de grupul celor XX, paisprezece desene şi cinci panouri, destinate lui van Rysselberghe, van de Velde, Finch, Dario de Regoyos, d-ra Boch (cea care cumpărase *Via roşie* a lui van Gogh), Verhaeren, Lemmen, Maus, d-na Gustave Kahn şi alţii au fost duse la Bruxelles de Madeleine Knobloch, care intenţiona să se stabilească în acest oraş ca *modiste*. Dar nici n-a ajuns bine la Bruxelles că s-a trezit amestecată fără ieşire — dealtfel şi avea o inteligenţă foarte limitată — într-o intrigă pusă la cale de Gustave Kahn şi soţia sa împreună cu pictorul Lemmen. Familia Kahn a prevenit-o împotriva prietenilor lui Seurat care încercau s-o „despoaie“ de lucrările lui; ei îl acuzau pe Signac de o singură dorinţă, aceea de a-şi „înmormînta rivalul Seurat“ şi pe Luce de a fi „terminat“ el *Circul;* i-au arătat chiar o scrisoare de la Fénéon, unde acesta îşi exprima anumite îndoieli în legătură cu hotărîrea de a lăsa o jumătate din tablourile pictorului în mîna Madeleinei Knobloch. La întoarcerea sa în Paris, neajutorata văduvă a răspîndit aceste zvonuri jignitoare care au trezit mai cu seamă indignarea lui Signac. Pînă la urmă situaţia a fost aplanată cu mult tact de Théo van Ryssel-

Scanned with OKEN Scanner

berghe şi lucrurile s-au oprit aici[74]. Familia Kahn şi-a recunoscut insinuările, dar i-au „retras" Madeleinei Knobloch prietenia lor; Lemmen i-a trimis o scrisoare de scuze lui Signac. „Totul e terminat — îi scria acesta din urmă la sfîrşitul lunii iunie lui van Rysselberghe — şi sper că această bandă va îndrepta răul pe care l-a făcut. Cea mai de plîns, în ciuda teribilei sale inconştienţe, e totuşi această aiurită de văduvă a lui Seurat care, prin maşinaţiile şi minciunile ei de portăreasă înnebunită, şi-a ridicat acum toată lumea împotrivă"[75].

Imediat după moartea lui Seurat, Gustave Kahn a obţinut de la Madeleine Knobloch un mare număr de tăieturi din ziare privitoare mai ales la diferitele expoziţii ale lui Seurat, pentru o carte pe care proiecta s-o scrie. El voia să apeleze la colaborarea tuturor prietenilor pictorului pentru scrierea acestei cărţi. Însă, după cele întîmplate, i s-a cerut să-i trimită documentele lui van Rysselberghe care, ulterior, le-a înapoiat mamei defunctului.

Moartea lui Seurat a trecut practic neobservată în presă. La numai cîteva luni după aceea, prietenul său Jules Christophe a publicat un articol în care se lamenta: „O boală stupidă şi subită l-a răpus în cîteva ore, în plin triumf! Insult providenţa şi moartea"[76]. Verhaeren şi Kahn au scris şi ei despre pictor, însă cel mai straniu necrolog a fost compus de Fénéon: „La 29 martie a murit, în vîrstă de treizeci şi unu de ani, Seurat, care a expus: la Salon, în 1883; cu Grupul Artiştilor Independenţi, în 1884; la Societatea Artiştilor Independenţi, în 1884—1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890 şi 1891; la Impresionişti; în *rue* Laffitte, în 1886; la New York, în 1885—1886; la Nantes, în 1896; cu cei XX, Bruxelles, în 1887, 1889 şi 1891; la „Alb şi Negru", Amsterdam, în 1888. Catalogul său cuprindea circa 170 de panouri de mărimea unei cutii de havane, 420 de desene, 6 carnete de crochiuri şi vreo şaizeci de pînze (figuri, marine, peisaje), printre care: cinci de mai mulţi metri pătraţi

Scanned with OKEN Scanner

(*Femei scăldîndu-se, O duminică pe insula La Grande Jatte, Poseuses, Vacarmul, Circul*) şi, probabil, multe capodopere"[77].

Teodor de Wyzewa, căruia nu-i plăceau inovaţiile lui Seurat şi nu se sfiise s-o spună răspicat încă din 1886, a scris acum un articol ceva mai blînd, fără însă a renunţa la opiniile sale anterioare: „Am avut de mai multe ori ocazia să stau cîteva ore de vorbă cu acest tînăr liniştit şi gînditor care îşi repartizase opera pe vreo treizeci de ani de acum înainte, şi care acum s-a dus, nu ştim unde, lăsînd în urmă abia primele schiţe din edificiul gigantic pe care îl visa. Înalt de statură, cu barba sa lungă şi cu privirea naivă, îmi dădea impresia că seamănă cu unul din pictorii italieni din Renaştere, ca şi aceia puternic, dar dispreţuindu-şi propria forţă, mergînd cu pas sigur în căutarea idealului lor. Din prima seară cînd l-am cunoscut, mi-am dat seama că şi sufletul lui era un suflet de altădată. Nemulţumirea seculară, care face atît de grea misiunea artistului de astăzi, n-a avut niciodată vreun efect asupra lui. Credea în puterea teoriilor, în valoarea absolută a metodelor, în durata revoluţiilor. Mare mi-a fost bucuria cînd am descoperit, într-un colţişor din Montmartre, un atît de admirabil exemplar dintr-o rasă pe care o bănuiam sfîrşită, rasa pictorilor teoreticieni, care uneau ideea cu practica şi fantezia inconştientă cu efortul raţional. Da, simţeam foarte limpede în Seurat înrudirea cu Leonardo, cu Dürer şi cu Poussin. Nu mă oboseam să-l ascult expunîndu-şi detaliile cercetărilor sau ordinea în care voia să le aplice, sau numărul de ani pe care îl rezerva pentru aceasta. Nici el nu obosea de a mi le expune.

„Mai adaug faptul că cercetările sale îmbrăţişau aceleaşi aspecte care îi preocupaseră pe maeştrii de altădată, aspectele cele mai demne, după opinia mea, de a preocupa un artist... Georges Seurat găsise soluţii pe care le considera suficiente. Aceste soluţii, mărturisesc, nu mă satisfăceau la fel de complet ca selecţia problemelor la care se refereau. Nu puteam crede că metoda

Scanned with OKEN Scanner

poantilismului, pentru a fi mai conformă decît alta cu ipotezele ştiinţifice din domeniul culorii, putea traduce culoarea în pictură, nici că era de ajuns să desenezi linii urcătoare pentru a sugera emoţii vesele, sau că inovaţia de a colora cadrul unui tablou ar fi avut drept efect completarea armoniilor şi izolarea lui de restul lucrurilor. Dar îi acordam din toată inima lui Seurat credit pentru soluţii mai decisive în viitor . . ."[78].

Fidel convingerii sale că învingerea dificultăţilor tehnice nu constituia o realizare estetică în sine, Wyzewa continua: „Nişte experienţe şi nişte schiţe, atît ne-a rămas de la Seurat. Compoziţiile sale cu oameni, *La Grande Jatte, Parada, Les Poseuses, Circul* nu sînt, evident, decît nişte tentative provizorii, nişte prime încercări pentru a aplica, treptat, anumite metode încă nedecise. Întotdeauna găsim, unele lîngă altele, detalii superbe ce ne dezvăluie artistul şi detalii stranii ce ne dezvăluie căutătorul; şi apoi detalii în care nu este decît prea vizibilă neglijarea cutărui sau cutărui element în favoarea altor elemente mai ciudate. Fără îndoială că, de exemplu, în timp, Seurat ar fi ajuns să elimine din siluetele sale acea aparenţă de rigiditate şi încremenire care deseori ne împiedică să apreciem puritatea magistrală a desenului lor. Cît despre micile peisaje pe care ni le-a lăsat . . . mai multe sînt încîntătoare, mai uşoare şi mai fine decît toate peisajele de astăzi, dar această fineţe şi această uşurătate, alături de melancolia delicată ce le însoţeşte, sînt, cred, mai mult produsul sufletului lui Seurat decît al metodelor şi teoriilor sale. Există însă un gen unde mi se pare că Seurat şi-a realizat toate calităţile geniului său: am văzut nişte desene ale sale în cărbune, executate cu multă artă, minunate, sobre, luminoase, vii, cele mai expresive de care am cunoştinţă.

„Din invenţiile lui Seurat n-a rămas mare lucru . . . şi astfel e posibil ca numele său, fără a fi fost niciodată prea bine cunoscut, să fie într-o zi uitat. Moartea l-a lovit ca o trădătoare. Însă, cel puţin, îmi va fi îngăduit să declar că el a

Scanned with OKEN Scanner

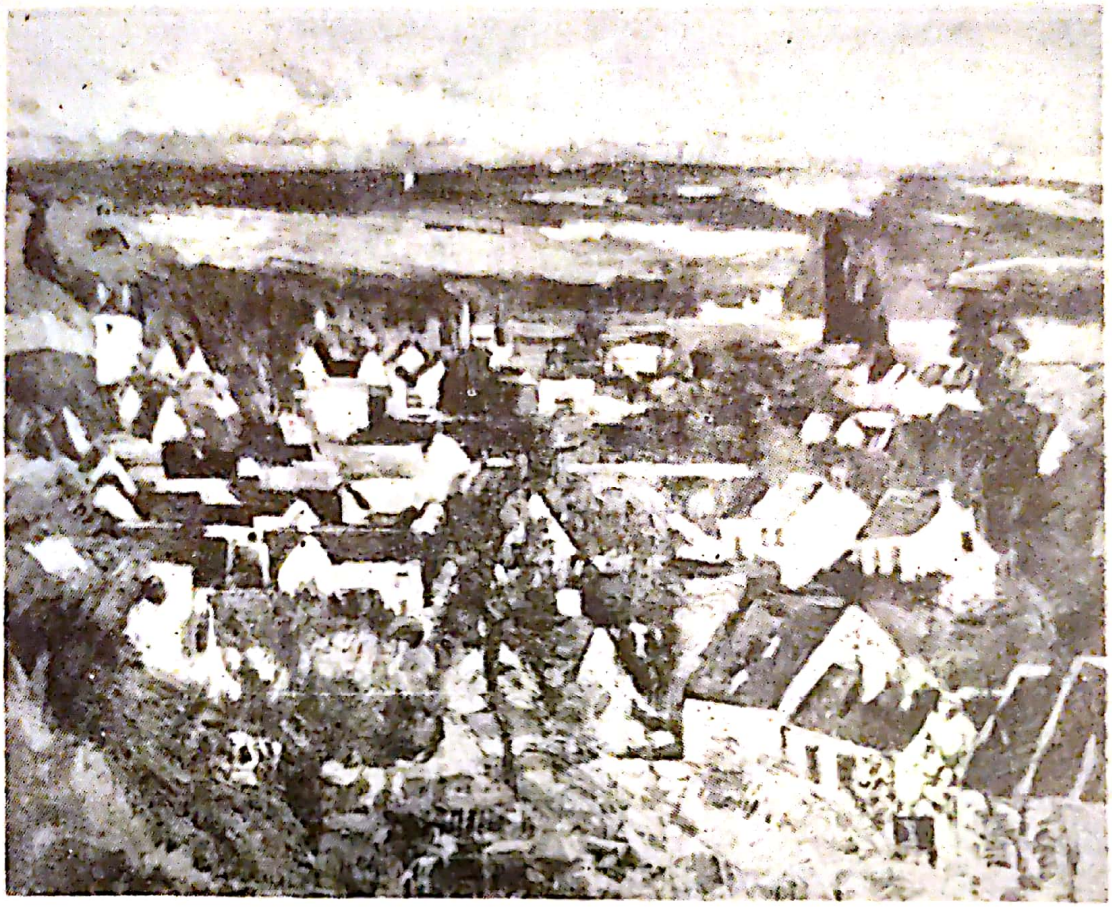
fost una din forţele artei în vremea noastră, cu nişte curiozităţi mai înalte şi cu un spirit mai nobil şi că, odată cu el, se duce încă una din speranţele noastre de a vedea apărînd o artă nouă în mijlocul anarhiei, ignoranţei şi grosolăniei mişcării artistice contemporane"[78].

Dacă şi Pissarro avea anumite rezerve cu privire la opera lui Seurat, el îşi plîngea totuşi sincer prietenul. „Îţi imaginezi — îi scria el fiului său Lucien, la Londra — durerea tuturor celor care îl urmau sau se interesau de cercetările lui artistice. Este o pierdere foarte mare pentru artă"[79]. — „Este îngrozitor! — îi răspundea Lucien. Atît de tînăr şi atît de promiţător şi care izbutise deja un lucru uriaş pentru un om de vîrsta lui, [să moară] chiar în momentul cînd urma să se întoarcă, poate, pe drumul perfecţionării. — Cu el a murit poantilismul!"[80]. La care tatăl răspundea: „Cred că ai dreptate, s-a terminat cu poantilismul, dar mi se pare că se vor desprinde alte consecinţe care vor avea o mare importanţă mai tîrziu pentru artă. Seurat a contribuit fără îndoială cu ceva"[81].

Signac nu putea subscrie cu nici un preţ la părerea că moartea lui Seurat însemna sfîrşitul mişcării neoimpresioniste. Dar îşi dădea seama că şefia îi revenea acum lui şi că trei misiuni îi stăteau în faţă: să apere memoria lui Seurat, o misiune în care Fénéon avea să-l sprijine cu energie şi subtilitate; să continue eforturile pentru menţinerea dominaţiei Societăţii Independenţilor (brusc ameninţată de o tentativă a lui Anquetin de a forma o societate rivală)[82]; iar mai presus de toate să ducă mai departe străduinţile artistice ale lui Seurat. Era o acţiune plină de responsabilităţi, o datorie inevitabilă pe care trebuia să şi-o asume, deoarece a căuta să fugă de ea ar fi echivalat cu o recunoaştere a îndreptăţirii acuzaţiei că nu fusese decît umbra lui Seurat, ceea ce, evident, nu era cazul. Signac avea multe din calităţile cerute de noul său rol, însă erau şi momente cînd se simţea singur, obosit şi conştient de faptul că misiunea sa viitoare se putea dovedi in-

Scanned with OKEN Scanner

Cézanne, *Vedere din Auvers-sur-Oise*, Art Institute of Chicago.



Guillaumin, *Nud pe pat*, c. 1874 (?), Luvru, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

Cézanne, *Casa doctorului Gachet din Auvers*, 1873.

Van Gogh, *Portretul Dr. Gachet* (prima versiune), Auvers, iunie 1890, Colecție particulară, New York.

Scanned with OKEN Scanner

Fotografia bisericii din Auvers-sur-Oise-

Van Gogh, *Biserica din Auvers*, iunie 1890, Luvru, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Portretul Dr. Paul Gachet*, Auvers, mai 1890, Colecție particulară, New York.

Van Gogh, *Case la Cordeville*, Auvers, iunie 1890, Luvru, Paris.

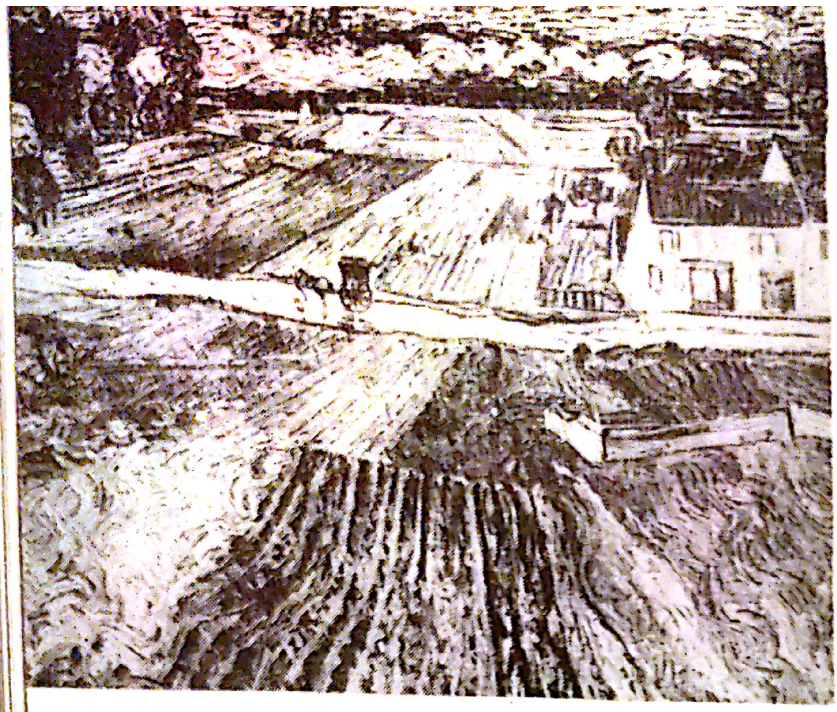
Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Casa lui moș Pilon*, Auvers, mai 1890, Colecția Stavros S. Niarchos.

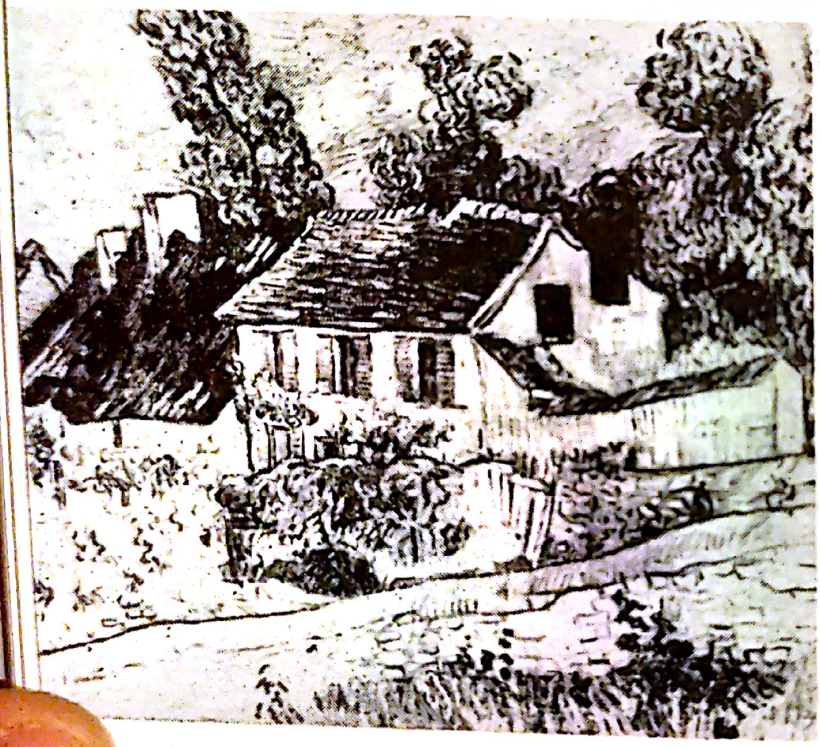
Van Gogh, *Castani înfloriți la Auvers*, mai 1890, Colecția H. Jonas, New York

Scanned with OKEN Scanner

5.320



Van Gogh, *Peisaj din Auvers*, iunie 1890, Muzeul Puşkin, Moscova.



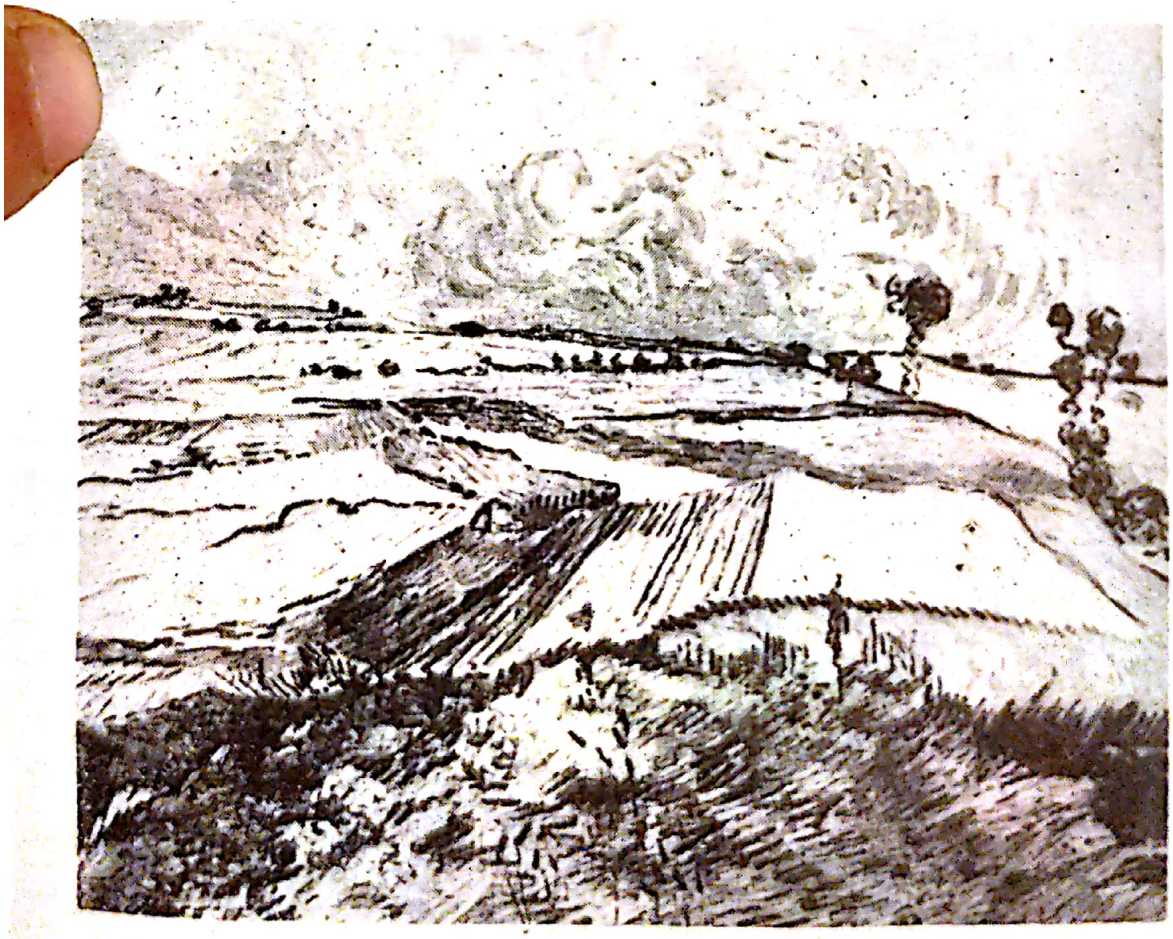
Van Gogh, *Case la Auvers*, iunie 1890, Toledo Museum of Art, Ohio.

Toulouse-Lautrec, *Femeie la pian* (D-ra Dihau), d. 1890. Expus la Salonul Independenţilor in martie 1890. Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi, Franţa.

Van Gogh, *Mademoiselle Gachet la pian*, Auvers, iunie 1890, Kunstmuseum, Basel.

Scanned with OKEN Scanner

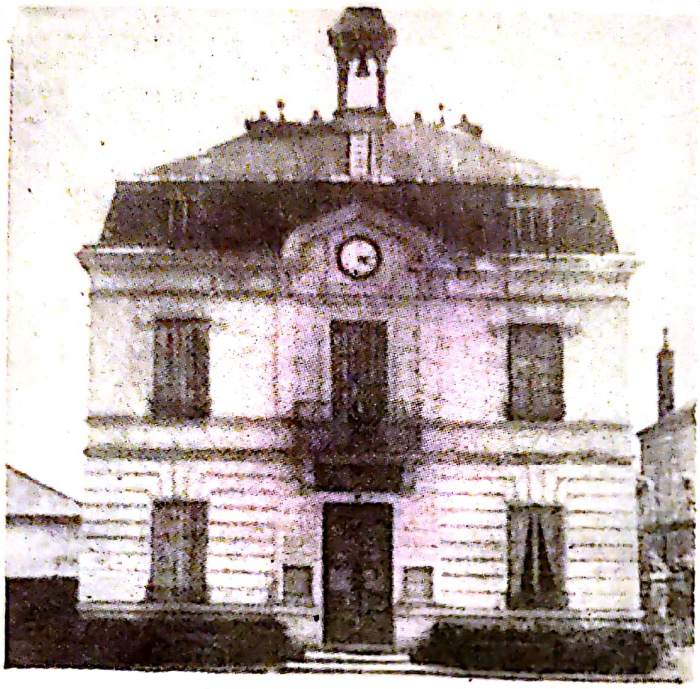
Paleta folosită de van Gogh la Auvers. Luvru, Paris.



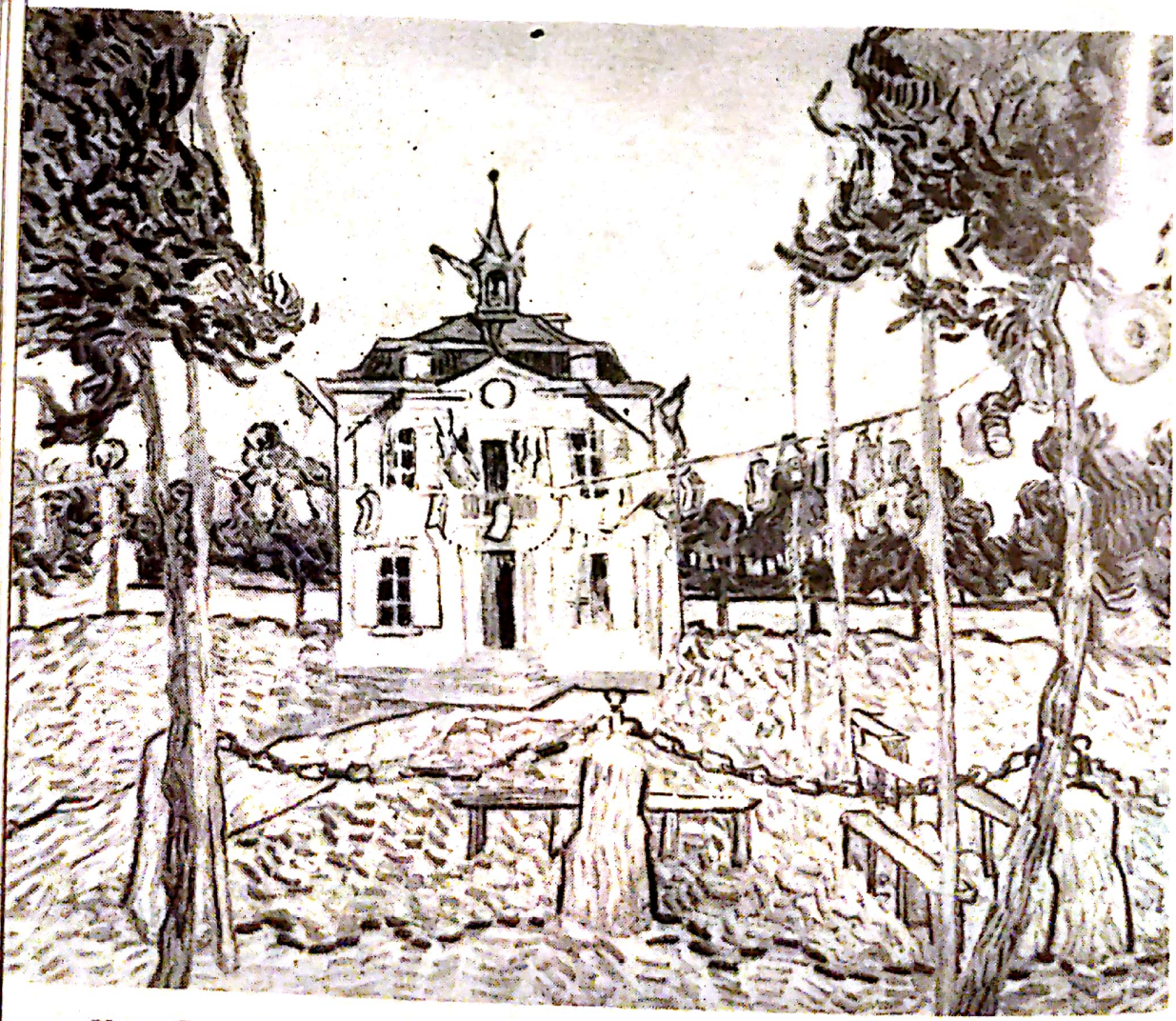
Van Gogh, *Cimp la Auvers*, iulie 1890, Colecţie particulară, New York.

Scanned with OKEN Scanner

5.320



Fotografia primăriei din Auvers.



Van Gogh, *Primăria din Auvers de aniversarea căderii Bastiliei*, iulie 1890, Colecţia L. B. Block, Chicago.

Scanned with OKEN Scanner

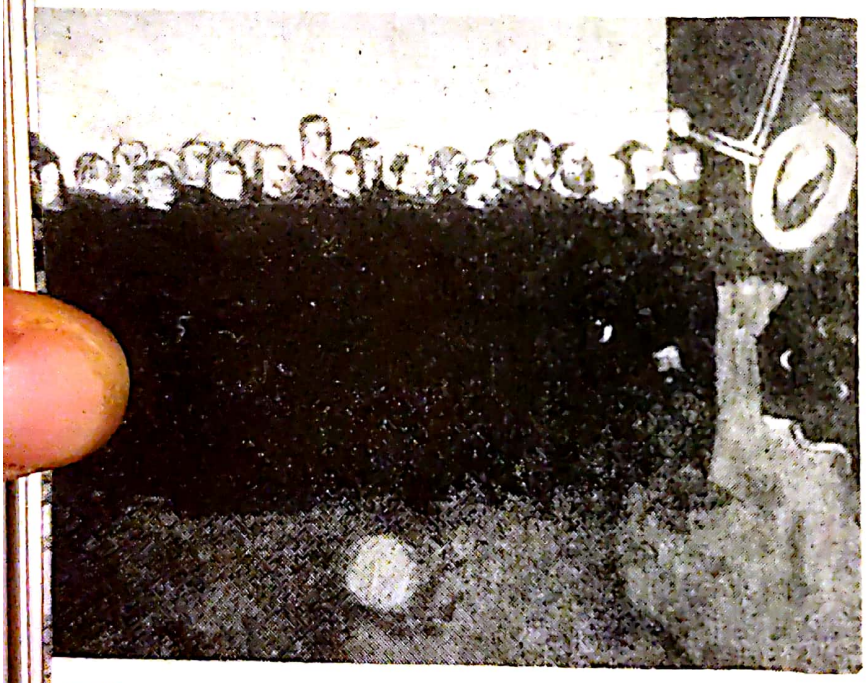
Van Gogh, *Ciori deasupra lanului de grîu*, Auvers, iulie 1890, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.

Van Gogh, *Cîmpie din Auvers pe timp de furtună*, iulie 1890, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.

Scanned with OKEN Scanner

Dr. Gachet, *Vincent van Gogh pe patul de moarte*, Auvers, d. iulie 29, 1890, Luvru, Paris.

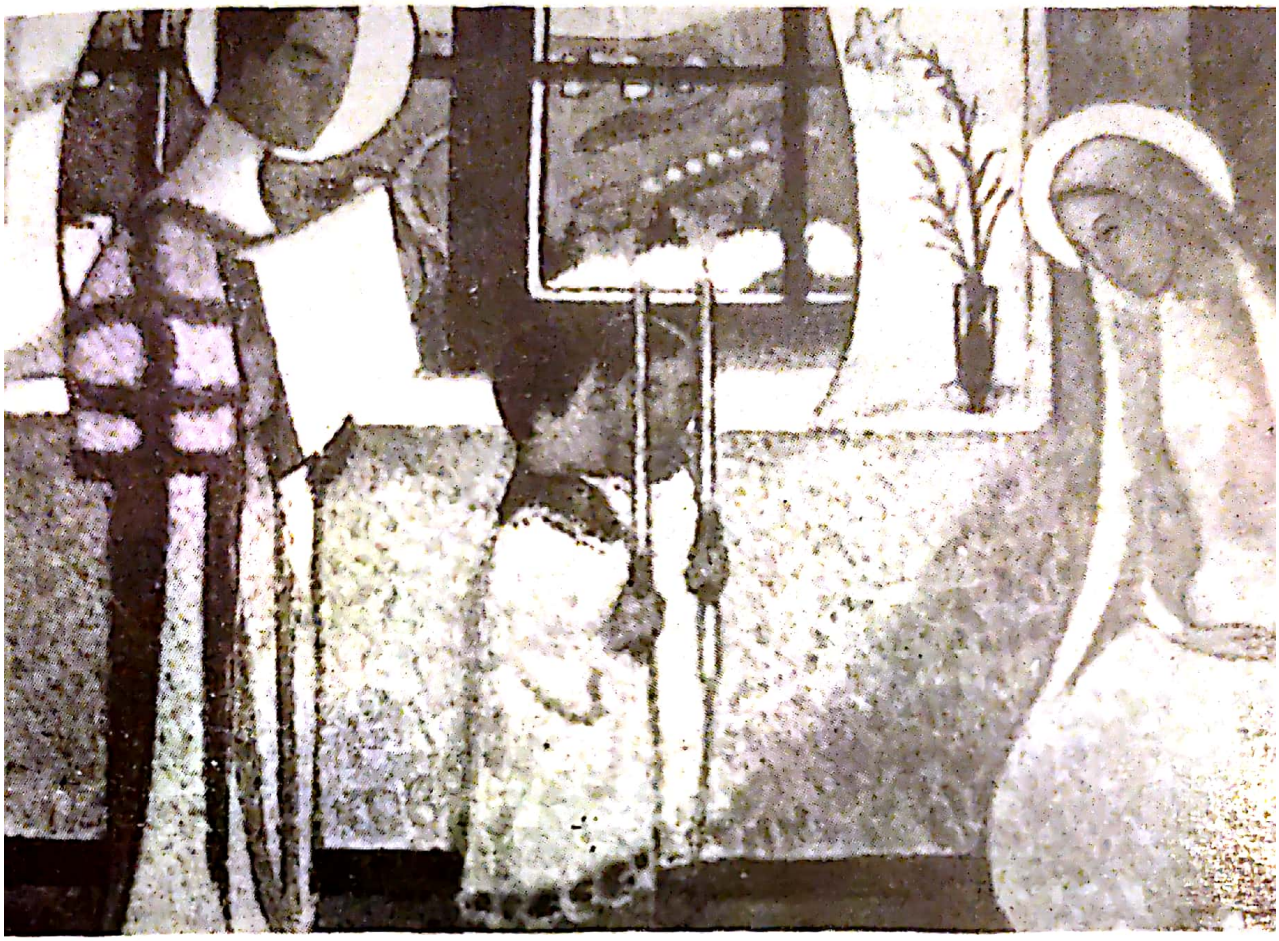
Bernard, *Funeraliile lui Vincent van Gogh*, d. 1893, Colecția M.-A. Bernard-Fort, Paris.



Pietrele de mormînt ale lui Vincent și Theo van Gogh de la Auvers.

Scanned with OKEN Scanner

Denis, *Bunavestire*, d. 1891, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



Rodin, *Portretul lui Octave Mirbeau*, c. 1889, Gallery Saint-Etienne, New York.

Scanned with OKEN Scanner

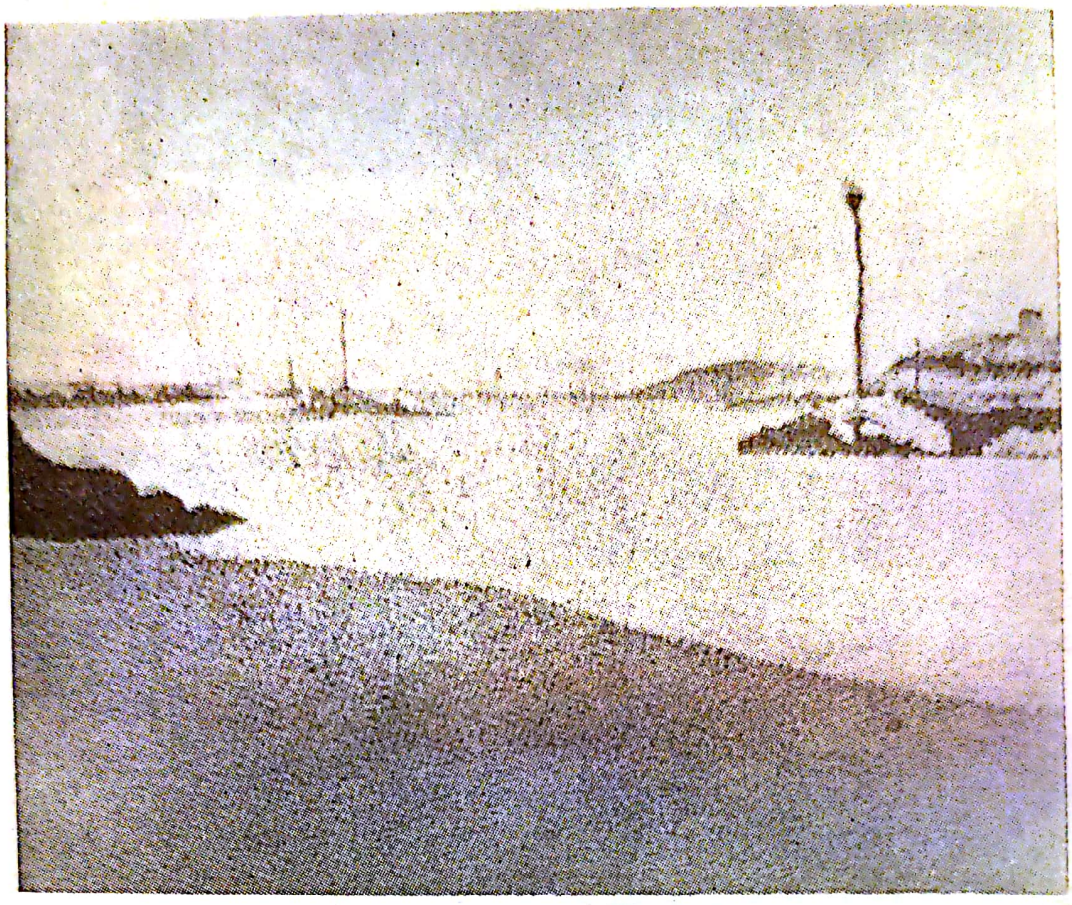
Vuillard, *Mama artistului*, c. 1891, Colecţia W. Goetz, Los Angeles.

Scanned with OKEN Scanner

Vallotton, *Valsul*, d. 1893, Galerie Mouradian et Vallotton, Paris.

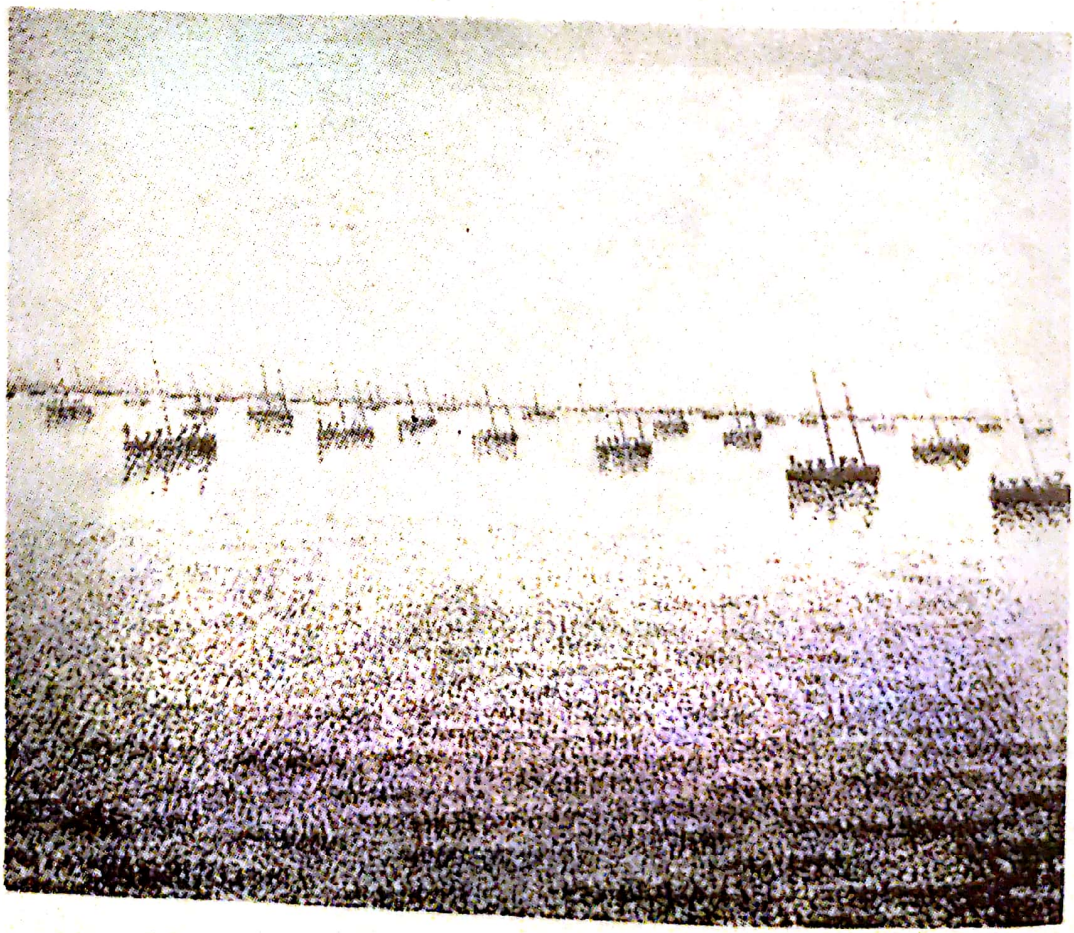
Toorop, *Iubitorul de gravuri* (Privind o litografie de-a lui Lautrec), c. 1900, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Scanned with OKEN Scanner

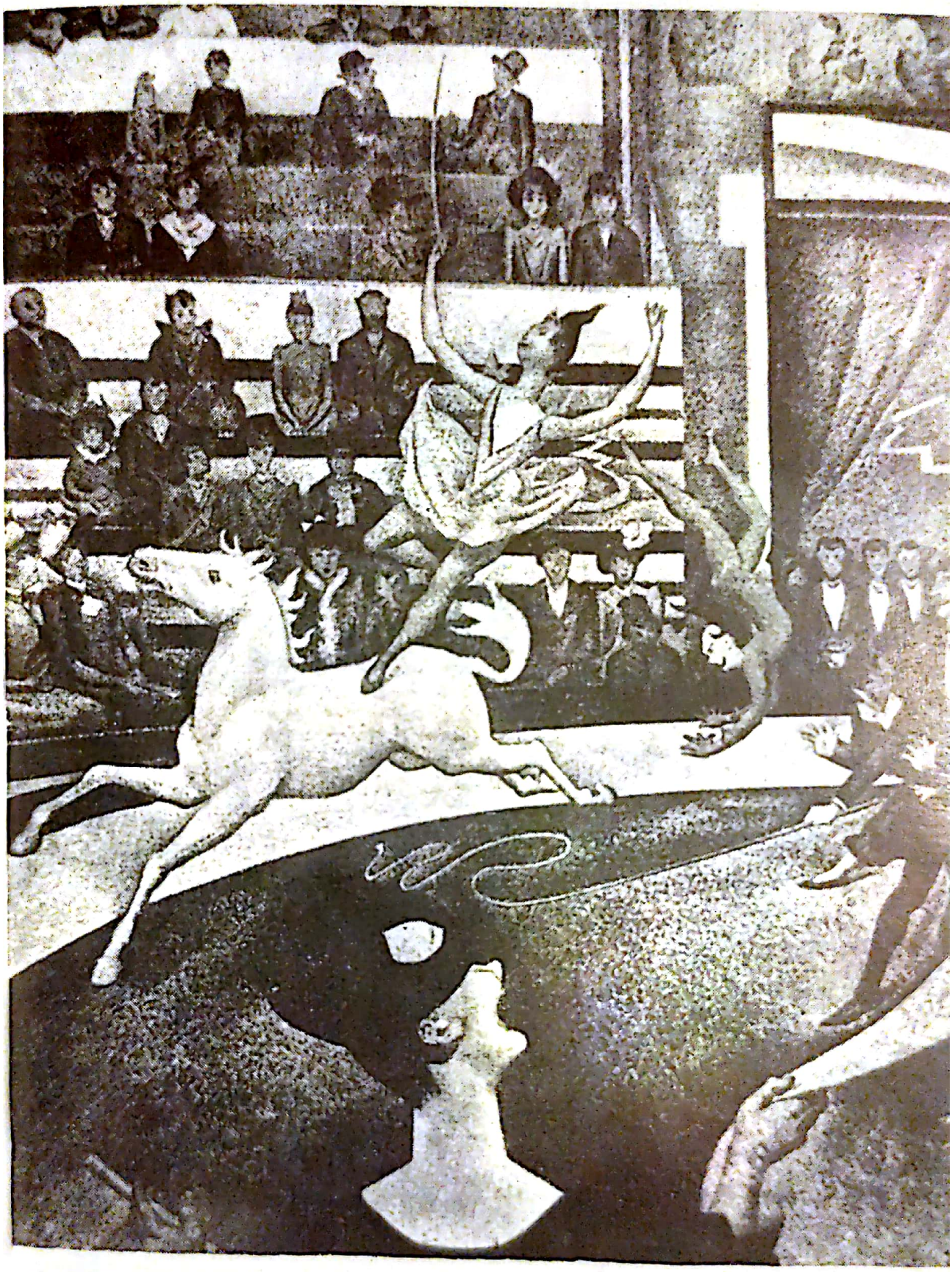


Signac, *Ţărmul mării la Saint-Briac*, d. 1890. Expus la Salonul Independenţilor în 1891. Colecţia W. E. Josten, New York.

Signac, *Bărci pescăreşti la apusul soarelui*, d. 1891, Colecţia J. H Whitney, New York.



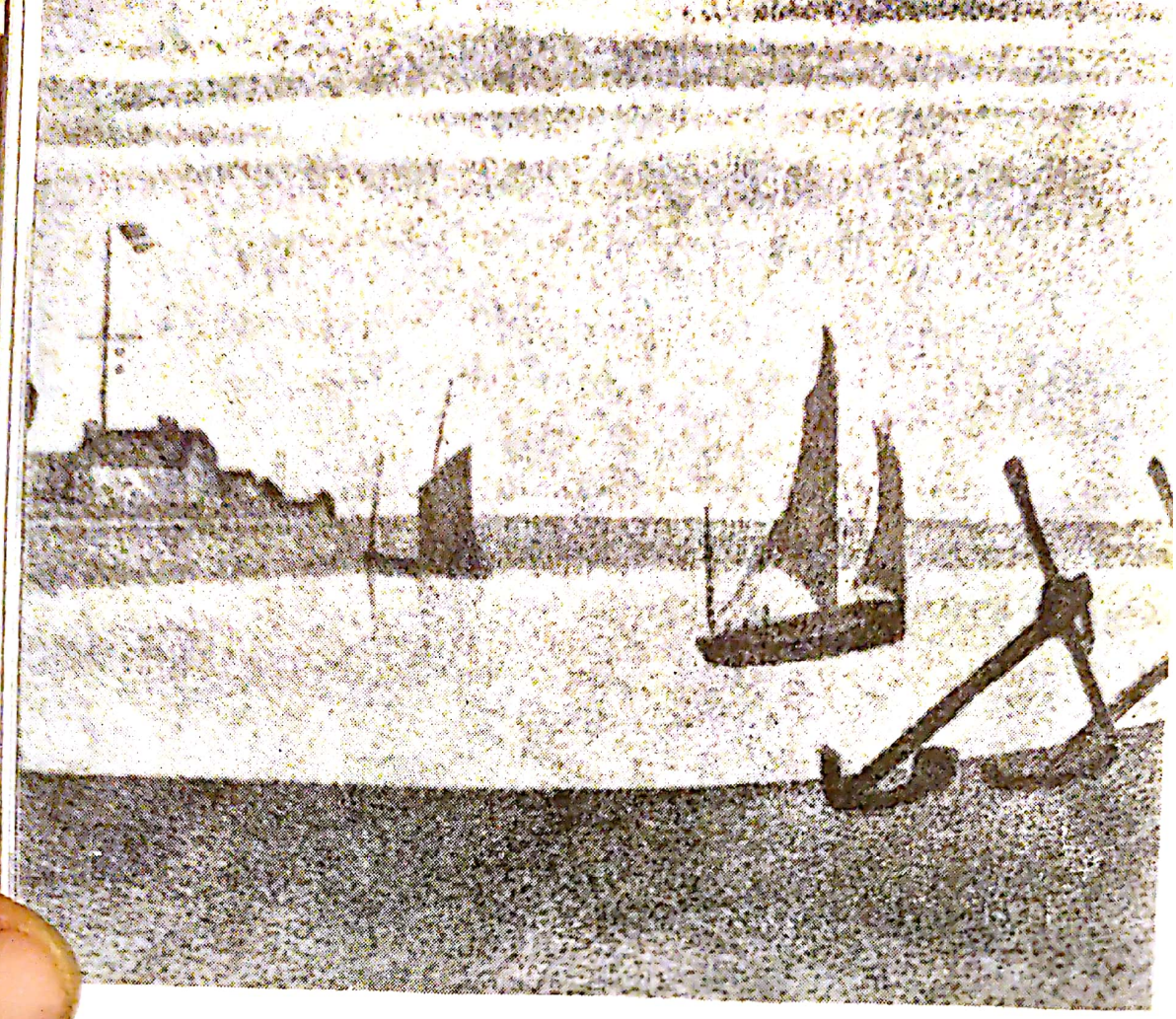
Scanned with OKEN Scanner



Seurat, *Circul* (neterminat), 1890—91. Expus la Independenți în 1891. Luvru, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

5.320



Seurat, *Canalul la Gravelines — Seara*, 1890, Colecţia W. A. Burden, New York.

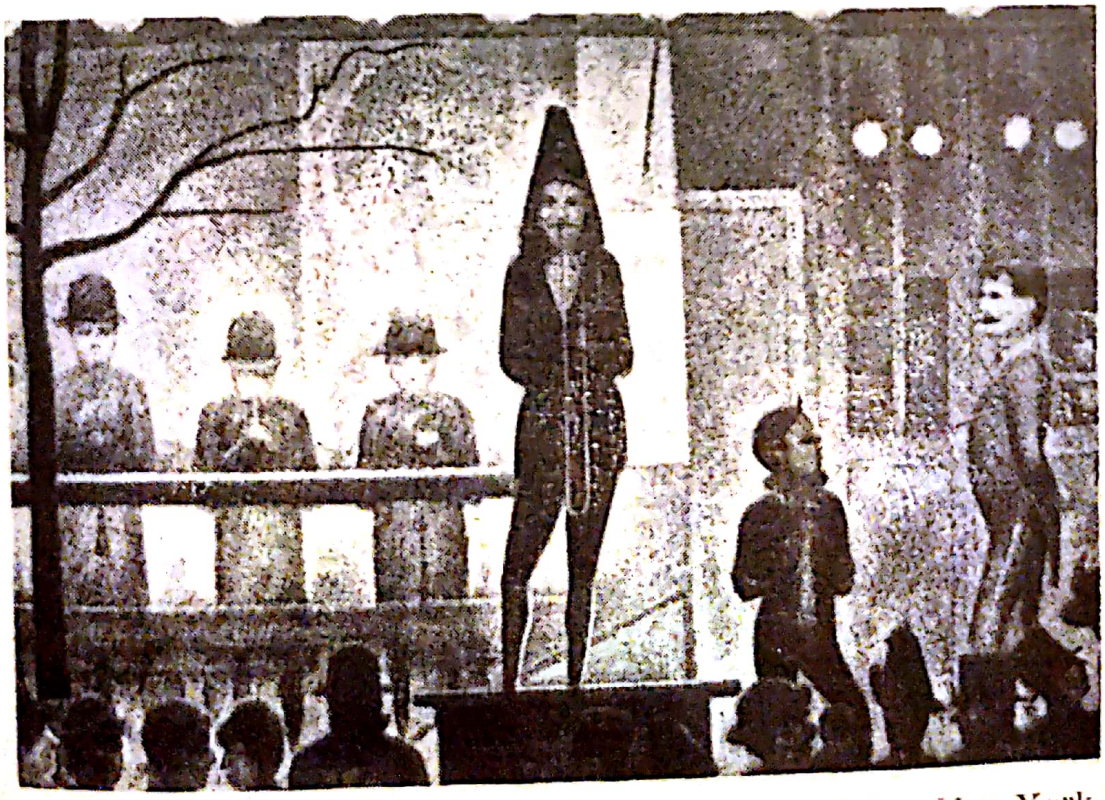
Seurat, *Femeie pudrîndu-se* (Madeleine Knobloch) 1889-90, National Gallery, Londra.

Scanned with OKEN Scanner

Luce, *Portretul lui Gustave Kahn*, c. 1890.

Vallotton, *Portretul lui Maximillien Luce.*

Van Rysselberghe, *Autoportret*, 1887.



Seurat, *Parada*, 1887—88, Metropolitan Museum of Art, New York.

Scanned with OKEN Scanner

Seurat, *Saltimbancii — Cuplu dansînd*, c. 1886, Colecţia L. B. Block, Chicago.

Scanned with OKEN Scanner

5.320

Seurat, *La „Concert Européen"*, c. 1887, Museum of Modern Art, New York.

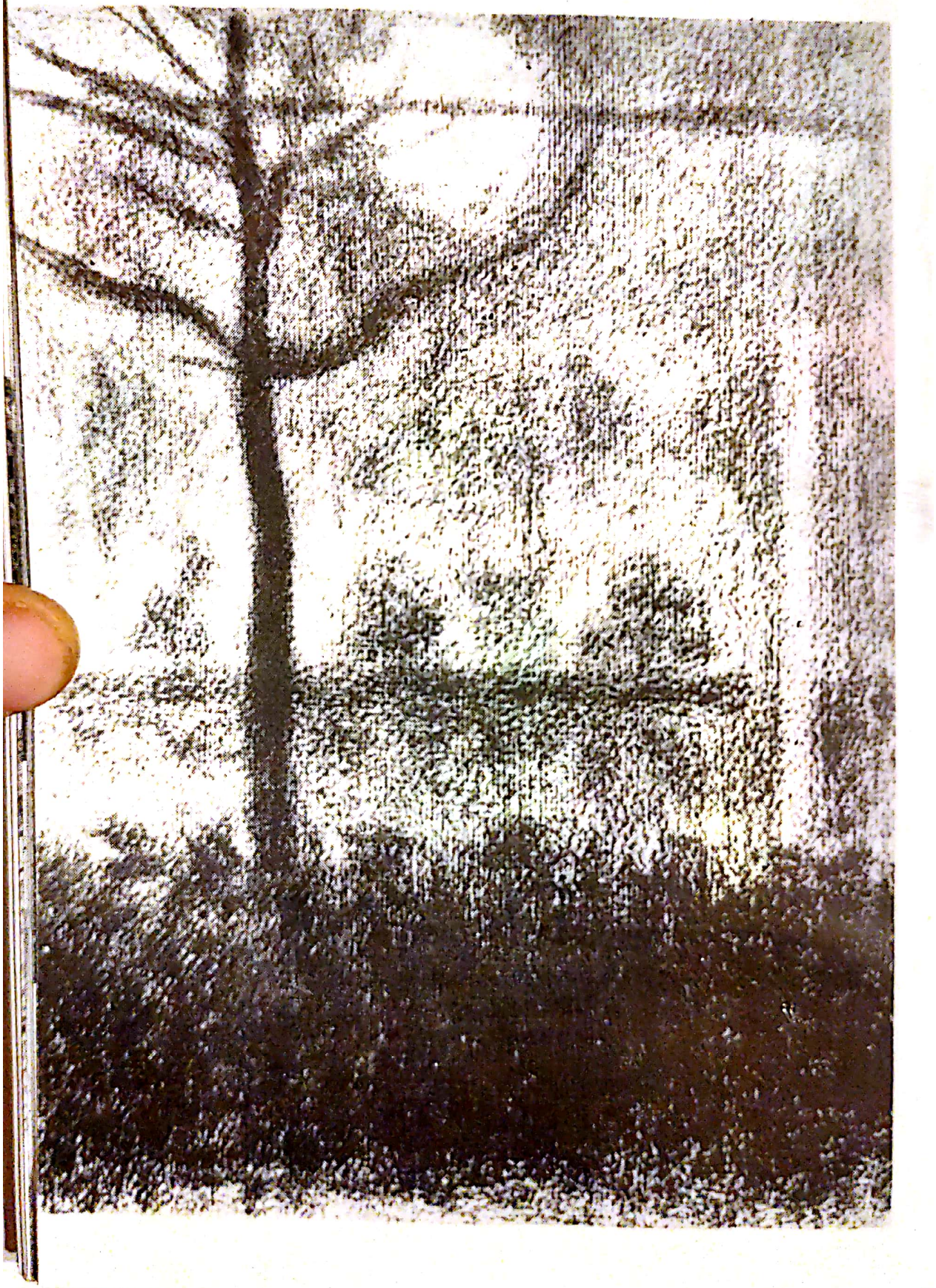
Scanned with OKEN Scanner

Seurat, *Cîntăreață la Café-Concert*, c.1887, Colecția V. W. van Gogh, Laren.

Seurat, *Café-Concert*, c. 1887, Museum of Art, Providence.

Scanned with OKEN Scanner

Seurat, *Copaci în noapte*, studiu pentru *Parada*, c. 1886, Colecție particulară, Paris.



Scanned with OKEN Scanner

Seurat, *Cîntăreţul din trombon*, studiu pentru *Parada*, 1887 Colecţia H. P. McIlhenny, Philadelphia.

Scanned with OKEN Scanner

Seurat, *Portretul lui Paul Signac*, 1889—90, Colecția Ginette Signac, Paris.

Angrand, *Autoportret*, d. 1893, Colecția R. Lehman, New York.

Scanned with OKEN Scanner

grată (în special atitudinea lui Kahn şi Lemmen lăsa să se prevadă acest lucru).

După moartea lui Seurat, Signac a traversat o perioadă de prostrare. A plecat în Bretania, dornic să fie singur şi să se adîncească în munca sa; dar, în iunie, s-a întors la Paris pentru o operaţie de chist. Îl dezamăgiseră şi îl dezgustaseră atît de mult cele petrecute la Bruxelles încît s-a gîndit chiar să se retragă din grupul celor XX. Către sfîrşitul aceleiaşi veri, i-a scris o scrisoare foarte descurajată lui Camille Pissarro, în care se referea la vremurile cînd „credeam că, dacă ne ţineam toţi de mînă şi aduceam opere şi idei noi, puteam porni la luptă. M-am sacrificat, aflîndu-mă în grupul care avea cea mai mare combativitate, în interesul general. Şi cred că n-am fost inutil şi că, dacă ideile noastre s-au impus cît de cît, nu sînt complet străin de aceasta. Dacă ar fi s-o iau de la început, aş lua-o şi sînt sigur că nu m-aţi putea condamna. Iar, dacă acum nu mă mai agit aşa de tare, e pentru că terenul a fost însămînţat, ideile noastre răspîndite, manifestul nostru [probabil o aluzie la publicarea teoriilor lui Seurat] afişat... Nu ne rămîne decît să lucrăm şi să lăsăm totul să curgă de la sine"[83].

Dar Signac era în prea mare măsură un om de acţiune ca să nu „se mai agite". În curînd, optimismul, pasiunea pentru controversă, rîvna, satisfacţia de a zdrobi prostia oriunde o găsea, mîndria lui de a-şi purta credinţa ca pe un stindard provocator, au învins din nou. Deşi nu avea altă soluţie decît să continue de acolo unde se oprise Seurat, în loc să-şi asume această sarcină cu resemnare, el a fost gata să ducă lupta cu aceeaşi veche vigoare şi entuziasm. Prin moartea sa prematură, Seurat devenise un fel de martir al divizionismului; faptele, teoriile şi lucrările sale dobîndeau caracterul unei moşteniri sacre, stabilită definitiv pentru posteritate, cînd viaţa de fapt formula noi imperative, noi probleme, noi exigenţe; şi Signac era gata să-şi împlinească destinul, chiar cu riscul de a înfăptui aceasta de

Scanned with OKEN Scanner

unul singur. Şi totuşi nu putea să nu mediteze la ciudatele hotărîri ale soartei. La mai puţin de patru ani după moartea lui Seurat, el compara cu tristeţe faima crescîndă a lui van Gogh cu uitarea ce părea să se fi coborît asupra bunului său prieten. Lăsîndu-se purtat de prejudecăţi împotriva lui van Gogh şi de veneraţia sa aproape oarbă pentru Seurat, el încredinţa jurnalului său:

„Cît de nedreaptă e lumea cu Seurat. Şi cînd te gîndeşti că nu vor să recunoască în el pe unul din geniile acestui secol! Tinerii sînt plini de admiraţie faţă de [poetul] Laforgue şi van Gogh — morţi şi ei (alftel, fără asta...) — iar pentru Seurat: uitarea, tăcerea. Şi totuşi e alt gen de pictor decît van Gogh, care nu e interesant decît prin fenomenul nebuniei lui... şi ale cărui singure tablouri interesante sînt cele făcute cînd era bolnav, la Arles. În momentul morţii lui Seurat, criticii îi repuneau în drepturi talentul, dar considerau că n-a lăsat nici o operă! Mi se pare, dimpotrivă, că a dat tot ce a putut şi în chip strălucit. Fără îndoială că ar mai fi produs şi ar fi progresat mult, însă misiunea lui era îndeplinită. El trecuse totul în revistă şi consacrase definitiv: albul şi negrul [în desene], armoniile liniei, compoziţia, contrastul şi armonia culorii... şi chiar cadrele. Ce-i putem cere în plus unui pictor?"[84].

NOTE

1. Vezi Johanna van Gogh-Bonger: Introducere la *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, Amsterdam, 1952—1954, vol. I, pag. XLVI—XLVII.
2. Scrisoare a lui Gauguin către Theo van Gogh, (Paris, aprilie 1890); document nepublicat, obţinut prin amabilitatea regretatului Albert S. Henraux; în prezent la Arhivele Naţionale din Paris (donaţia Henraux).
3. Scrisoare a lui Theo van Gogh către fratele său, Paris, 15 iunie 1890; *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. T37,

Scanned with OKEN Scanner

pag. 293. (Scrisoarea nu îl numeşte pe Gauguin dar, indiscutabil, despre el este vorba.)

4. Scrisoare a lui V. van Gogh către sora sa Wil, (Auvers, prima jumătate a lui iunie 1890); *ibid.*, nr. W22, pag. 182—184.
5. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Auvers, 21 mai 1890); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 635, pag. 516.
6. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Auvers, 4 iunie 1890); *ibid.*, nr. 638, pag. 519—520.
7. În legătură cu Dr. Gachet vezi: V. Doiteau; *La curieuse figure du Dr. Gachet*, „Aesculape", august—septembrie 1923, precum şi cronica lui Tabarant la acest articol din „Bulletin de la vie artistique", 15 septembrie 1923; de asemenea: *Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Docteur Gachet*, număr special din „L'Amour de l'Art", 1952; J. Rewald: *Gachet's Unknown Gems Emerge*, „Art News", martie 1952, şi P. Gachet: *Paul van Ryssel, le Docteur Gachet graveur*, Paris, 1954 — *Cézanne à Auvers*, Paris 1952 — *Souvenirs de Cézanne et de van Gogh*, Paris, 1953 — *Vincent van Gogh aux „Indépendants"*, Paris, 1953; J. Rewald: *The History of Impressionism*, New York, 1961, pag. 296—301; P. Gachet: *Deux amis des Impressionistes — Le Docteur Gachet et Murer*, Paris, 1956; P. Gachet; *Lettres impresionnistes au Dr. Gachet et à Murer*, Paris, 1957; P. Valéry-Radot: *Une figure originale de médecin-artiste*, „La Presse médicale", 6 septembrie 1952.
8. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele şi cumnata sa, (Auvers, sfîrşitul lui mai 1890); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 637, pag. 518.
9. Scrisoare a lui V. van Gogh către mama sa, (Auvers, începutul lui iunie 1890); *ibid.*, nr. 639, pag. 521.
10. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Auvers, sfîrşitul lui mai 1890); *ibid.*, nr. 636, pag. 517.
11. Vezi Paul Gachet: *Van Gogh à Auvers, histoire d'un tableau*, Paris, 1953.
12. Vezi Paul Gachet: *Paul van Ryssel, le Docteur Gachet graveur*, Paris, 1954.
13. Scrisoare a lui Gauguin către van Gogh, (Le Pouldu, începutul lui iunie 1890); scrisoare trimisă lui Theo care i-a expediat-o lui Vincent la 15 iunie. Document nepublicat, obţinut prin amabilitatea Ing. V. W. van Gogh, Laren.
14. Scrisoare a lui V. van Gogh către Gauguin, (Auvers, aprox. 20 iunie 1890) Originalul acestei scrisori se pare că s-a pierdut; ea este citată aici după o ciornă neterminată găsită între hîrtiile lui van Gogh, vezi *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 643, pag. 527—529. Răspunsul lui Gauguin (vezi nota 15), care se referă la diferite probleme ridicate în ciorna rămasă de la van Gogh, demonstrează că acesta i-a trimis cu siguranţă o scrisoare foarte asemănătoare cu ciorna.

Scanned with OKEN Scanner

15. Scrisoare a lui Gauguin către van Gogh, (Le Pouldu, sfîrşitul lui iunie 1890); document nepublicat, obţinut prin amabilitatea Ing. V. W. van Gogh, Laren.
16. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Auvers, 17 iunie 1890); *Verzamelde brieven*, vol. III, nr. 642, pag. 526.
17. Scrisoare a lui Theo van Gogh către Camille Pissarro, (Paris), 5 iulie 1890; document nepublicat, obţinut prin amabilitatea regretatului Rodo Pissarro, Paris.
18. Scrisoare a lui V. van Gogh către familia Ginoux, (Auvers, iunie 1890); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 640 a, pag. 524.
19. Vezi scrisoarea lui V. van Gogh către fratele său, (Auvers, 10 iunie 1890); *ibid.*, nr. 640, pag. 523.
20. Scrisoare a lui Theo van Gogh către fratele său, Paris, 30 iunie 1890; *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. T39, pag. 295.
21. J. Leclercq: Prefaţă la catalogul pentru „Exposition Vincent van Gogh", galeria Bernheim-Jeune Paris, 15—31 martie 1901; obţinut prin amabilitatea d-lui Henry Pearlman, New York.
22. Scrisoare a lui V. vang Gogh către fratele său, (Auvers, jumătatea lui iulie 1890); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 649, pag. 535—536.
23. Scrisoare a lui Theo van Gogh către fratele său, (Paris), 14 iulie 1890; *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. T41, pag. 296.
24. Se spune că în timpul scenei în cauză van Gogh se plimba nervos încoace şi încolo ţinînd strîns un obiect în buzunarul drept al hainei, obiect ce putea fi revolverul cu care mai tîrziu s-a sinucis (vezi G. Bazin, Prefaţă la catalogul expoziţiei „Van Gogh et les peintres d'Auvers-sur-Oise", Paris, Orangerie, 1954, pag. XXXIV). Cu toate acestea, pare neverosimil ca Dr. Gachet să nu fi încercat să-l dezarmeze pe pictor şi să-l lase mai departe în posesia pistolului.
25. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Auvers, jumătatea lui iulie 1890); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 648, pag. 535.
26. Scrisoare a lui Theo van Gogh către soţia sa, Paris, 20 iulie 1890; vezi Introducerea la *Verzamelde Brieven* vol. I, pag. XLVIII.
27. Scrisoare a lui Theo van Gogh către soţia sa, Paris, 25 iulie 1890; *ibid.* pag. XLVIII.
27a. Uneori ne este foarte greu să ne pronunţăm cu precizie chiar asupra unor detalii minore. Spre exemplificare, vom cita mărturiile divergente ale ultimilor doi martori aflaţi încă în viaţă în legătură cu camera unde a murit van Gogh la hanul Ravoux. Potrivit spuselor fiului doctorului Gachet, pictorul ocupa o cameră la etajul doi, în timp ce fiica lui Ravoux susţine că de fapt era o mansardă la etajul trei.

Scanned with OKEN Scanner

28. Vezi amintirile lui Hirschig în A. Bredius: *Herinneringen aan Vincent van Gogh*, „Oud-Holland", vol. 51, nr. 1/1934, pag. 44.
29. Scrisoare a lui V. van Gogh către mama sa, (Auvers, a doua jumătate a lui iulie 1890); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 650, pag. 537.
30. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Auvers, 23 iulie 1890); *ibid.*, nr. 651, pag. 537.
31. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Auvers, 27 iulie 1890); *ibid.*, nr. 652, pag. 541—542. Ultima scrisoare a lui van Gogh, neterminată, găsită asupra pictorului după moartea sa.
32. Hirschig are o versiune oarecum diferită a evenimentelor. Potrivit acesteia, în acea duminică fatidică, toți îl așteptau pe van Gogh la cină la familia Ravoux, cînd pictorul a intrat „apăsîndu-și stomacul cu mîna. «Dar Monsieur Vincent, de unde veniți, ce-i cu dumneavoastră?» «— Eram sătul și m-am sinucis!« — Parcă îl văd în patul lui îngust din mansarda strîmtă, chinuit de cele mai teribile dureri. «Dar nu se găsește nimeni care să-mi deschidă burta?» Era o căldură sufocantă sub acel acoperiș. Cînd a murit era îngrozitor să-l privești, chiar mai îngrozitor decît cînd trăia. Din coșciugul lui prost construit curgea un lichid urît mirositor; totul era îngrozitor la acest om. Cred că a suferit tare mult pe lumea asta. Nu l-am văzut niciodată zîmbind". Vezi *Herinneringen aan Vincent van Gogh*, „Oud-Holland", nr. 1/1934.
32a C. Mauron: *Notes sur la structure de l'inconscient chez Vincent van Gogh*, „Psyche", ianuarie, februarie, martie-aprilie 1953, a evidențiat faptul că van Gogh *nu* a comis sinuciderea în timpul unui acces de demență, deoarece aceasta a fost urmată de o perioadă de totală luciditate și nu de toropeala obișnuită.
33. Vezi V. Doiteau și E. Leroy: *La folie de van Gogh*, Paris, 1923, pag. 91—94.
34. Scrisoare a d-rului Gachet către Theo van Gogh, (Auvers, 27 iulie 1890); vezi Introducerea la *Verzamelde Brieven* vol. I, pag. XLIX.
35. Vezi M. Gauthier: *La Femme en bleu nous parle de l'Homme à l'oreille coupée*, „Nouvelles littéraires", 16 aprilie 1953.
36. Scrisoare a lui Theo van Gogh către soția sa, Auvers, 28 iulie 1890; vezi Introducerea la *Verzamelde Brieven*, vol. I, pag. XLIX.
37. Vezi scrisoarea lui Theo van Gogh către sora sa Elisabeth în E. du Quesne-van Gogh: *Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh*, München, 1911, pag. 75—76.
38. Scrisoare a lui Theo van Gogh către soția sa, (Auvers, 29 iulie 1890); vezi Introducerea la *Verzamelde Brieven*, vol. I, pag. XLIX.
39. Această afirmație confirmă faptul că Bernard *nu* l-a mai revăzut pe van Gogh după plecarea lui spre Arles, deși ulterior el a pretins că pictase cu van Gogh pe

Scanned with OKEN Scanner

insula La Grande Jatte în timpul unei scurte vizite a acestuia la Paris în iulie 1890.

40. Scrisoare a lui Bernard către Aurier, (Paris, 1 august 1890); vezi; *L'enterrement de Vincent van Gogh*, „Documents", februarie 1953.
41. Scrisoare a lui Gauguin către Theo van Gogh, (Le Pouldu, începutul lui august 1890); document nepublicat, obținut prin amabilitatea Ing. V. W. van Gogh, Laren.
42. Scrisoare a lui Gauguin către Schuffenecker, (Moëlan, august 1890); vezi C. Roger-Marx: *Lettres inédites de Vincent van Gogh et de Paul Gauguin*, „Europe", nr. 194, 15 februarie 1939.
43. Scrisoare a lui Gauguin către Schuffenecker, (Moëlan, august 1890); *ibid.*, Nu este imposibil ca această scrisoare să fi fost de fapt scrisă în 1891 și să se refere la moartea lui Theo van Gogh și nu a fratelui său.
44. Scrisoare a lui Theo van Gogh către Aurier, Paris, 27 august 1890; document nepublicat, obținut prin ambabilitatea d-lui Jacques Williame, Châteauroux.
45. Scrisoare a lui Aurier către Bernard, Châteauroux, 29 august 1890; vezi „Documents", *op. cit.*
46. Scrisoare a lui Theo van Gogh către Dr. Gachet, (Paris, jumătatea lui septembrie 1890); vezi: Paul Gachet: *Vincent van Gogh aux „Indépendants"*, Paris, 1953.
47. Scrisoare a lui Theo van Gogh către Bernard, Paris, 18 septembrie 1890; vezi prefața lui Bernard la: *Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard*, Paris, 1911, pag. 2—3.
48. Scrisoare a lui Camille Pissarro către fiul său Lucien, Paris, 18 octombrie 1890; Pissarro relatează în continuare: „Theo van Gogh era, se pare, bolnav și înainte de nebunia lui; avea o retenție de urină ..." Vezi Camille Pissarro: *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, pag. 188—189. (Această scrisoare nu figurează în ediția americană.)
49. Scrisoare a lui Theo van Gogh către Gauguin, (Paris octombrie 1890); vezi A. Alexandre: *Paul Gauguin, sa vie et le sens de son oeuvre*, Paris, 1930, pag. 108.
50. Scrisoare a lui Signac către Maus, Paris, 23 octombrie 1890; vezi M. —O. Maus: *Trente années de lutte pour l'art*, Bruxelles, 1926, pag. 119—120, notă.
51. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, (Le Pouldu, ianuarie 1891); vezi: *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, 1946, pag. 204, nr. CXIII (datată în acea lucrare octombrie 1890).

51a. Vezi G. Kraus: *The Relationship between Theo and Vincent van Gogh*, Amsterdam, 1954.

52. „Mercure de France", martie 1891.
53. Scrisoare a lui Gauguin către soția sa, (Tahiti, 5 noiembrie 1892); vezi scrisorile lui Gauguin, *op. cit.*, pag. 235, nr. CXXXIII.
54. Scrisoare a lui Gauguin către Daniel de Monfreid, Tahiti, iunie 1892 și 14 februarie 1897; vezi *Lettres*

Scanned with OKEN Scanner

de Gauguin à Daniel de Monfreid, Paris, 1950 (ediția a doua), pag. 58 și 90.

55. Scrisoare a lui Aurier către sora sa, Paris, nedatată (începutul lui martie 1891); document nepublicat, obținut prin amabilitatea d-lui Jacques Williame, Châteauroux.
56. O. Mirbeau: *Vincent van Gogh*, „Echo de Paris", 31 martie 1891; reprodus în Mirbeau: *Des artistes*, Paris, 1922, vol. I și în: *Van Gogh raconté par lui-même et par ses amis*, Geneva, 1947.
57. Scrisoare a lui Signac către Théo van Rysselberghe, (Paris, februarie—martie 1888); document nepublicat, obținut prin amabilitatea d-nei van Rysselberghe, Paris.
58. Scrisoare a lui Seurat către Fénéon, (Paris, 20 iunie 1890); document nepublicat, obținut prin amabilitatea d-lui César de Hauke, Paris. Această scrisoare a fost scrisă în legătură cu articolul lui Fénéon despre Signac, articol ce figurează la nota 63.
59. Scrisoare a lui Hayet către Signac, 10 februarie 1890; vezi Rewald: *Seurat*, ediția franceză, Paris, 1948, pag. 116.
60. Henry van de Velde, scrisoare către autorul cărții de față, (Oberaegeri), 17 ianuarie 1950. Ulterior, van de Velde a devenit arhitect și a dobîndit celebritate fiind conducătorul mișcării *Art Nouveau*.
61. Scrisoare a lui Camille Pissarro către H. van de Velde, citată după ciorna originală găsită între hîrtiile lui Pissarro. Scrisoarea trimisă lui van de Velde la 27 martie 1896, era ceva mai scurtă; ea conținea un protest la adresa includerii numelui lui Pissarro într-o listă de neoimpresioniști. Vezi Rewald: *Seurat*, New-York, 1943, 1946.
62. Vezi G. Kahn: Prefață la: *Les Dessins de Georges Seurat*, Paris, 1926.
63. Fénéon: *Signac*, reprodus în Fénéon: *Oeuvres*, Paris, 1948. Acest articol a apărut într-adevăr în 1890, dar nu în „Hommes d'Aujourd'hui", după cum se afirmă în *Oeuvres*.
64. Scrisoare a lui Signac către Fénéon, 29 aprilie 1890; document nepublicat, obținut prin amabilitatea d-nei Ginette Signac, Paris.
65. Scrisoare a lui Signac către T. van Rysselberghe, (St. Tropez, primăvara 1902); document nepublicat, obținut prin amabilitatea d-nei van Rysselberghe, Paris.
66. Scrisoare a lui Signac către Camille Pissarro, 25 ianuarie (1894); vezi Camille Pissarro: *Letters to his Son Lucien*, New York, 1943, pag. 230—231. (tradusă incomplet).
67. Vezi amintirile lui Angrand în Coquiot: *Seurat*, Paris, 1924, pag. 166—167.
68. Scrisoare a lui Signac către Théo van Rysselberghe, (Paris, 30 martie 1891); document nepublicat, obținut prin amabilitatea d-nei van Rysselberghe, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

69. Este imposibil de diagnosticat cu exactitate cauza morții lui Seurat pornind numai de la trei fapte: că suferea de „angină infecțioasă", că a murit după două zile de la declanșarea bolii și că a avut o comoție cerebrală (iar copilul său a contractat aceeași boală, murind la scurtă vreme după aceea). În aceste condiții, este de presupus că nu e vorba de o angină obișnuită cu efect fatal, chiar în timp mai îndelungat. Simptomele se potrivesc și gripei, care era epidemică în acea vreme. O cauză mai plauzibilă ar fi difteria (denumirea de „gripă difterică" nu se mai folosește azi în limbajul medical); dar există două argumente împotriva difteriei: ea putea fi diagnosticată chiar de un doctor mediocru în epocă, iar „comoția" cerebrală nu este deloc tipică pentru această boală. De fapt, simptomele sugerează o meningită galopantă sau o encefalită. (Encefalita epidemică nu a devenit cunoscută în medicină decît în 1917, dar în prezent se consideră unanim că ea a însoțit epidemia de gripă din 1890.) Meningita galopantă pare a acoperi cel mai bine faptele cunoscute: angină inițială, deznodămînt fatal rapid și descoperirea comoției cerebrale după moarte. Moartea copilului vine în sprijinul acestei supoziții. Informație obținută prin amabilitatea d-rului E. Ackerknecht de la University of Wisconsin Medical School.

70. Scrisoare a lui Signac către T. van Rysselberghe, (Paris, 1 aprilie 1891), document nepublicat, obținut prin amabilitatea d-nei van Rysselberghe, Paris.

71. Scrisoare a lui Signac către Luce, (toamna 1891); document nepublicat, obținut prin amabilitatea d-nei Ginette Signac, Paris.

72. Scrisoare a lui Luce către T. van Rysselberghe, (Paris, aprilie—mai 1891); document nepublicat, obținut prin amabilitatea d-nei van Rysselberghe, Paris. În legătură cu inventarul atelierului lui Seurat vezi și: R. Rey: *La renaissance du sentiment classique*, Paris, 1931, pag. 144, și Dorra-Rewald, *op. cit.*

73. Scrisoare a lui Signac către T. van Rysselberghe, (Bretania, aprilie—mai 1891); document nepublicat, obținut prin amabilitatea d-nei van Rysselberghe, Paris.

74. Relatarea anterioară se bazează pe o suită de scrisori nepublicate, schimbate între Signac și T. van Rysselberghe în 1891 și obținute prin amabilitatea d-nei van Rysselberghe, Paris; vezi de asemenea scrisorile lui Pissarro din 17 și 21 iulie 1891 în: Camille Pissarro: *Letters to his Son Lucien*, New York, 1943, pag. 181—182.

75. Scrisoare a lui Signac către T. van Rysselberghe, (Concarneau, 28 iunie 1891); document nepublicat, obținut prin amabilitatea d-nei van Rysselberghe), Paris.

76. J. Christophe: *Georges Seurat*, „La Plume", 1 septembrie 1891.

77. Anonim (Fénéon): *Seurat*, *Entretiens politiques et littéraires*, vol. II, nr. 13/1891.

Scanned with OKEN Scanner

78. T. de Wyzewa: *Georges Seurat*, „L'Art dans les deux Mondes", 18 aprilie 1891.
79. Scrisoare a lui Camille Pissarro către fiul său Lucien, Paris, 30 martie 1891, *op. cit.*, pag. 156.
80 Scrisoare a lui Lucien Pissarro către tatăl său, (Londra, 31 martie 1891); Camille Pissarro: *Lettres à son fils Lucien*, (ediția franceză) Paris, 1950, pag. 224.
81. Scrisoare a lui Camille Pissarro către fiul său Lucien, Paris, 1 aprilie 1891; *op. cit.*, (ediția americană), pag. 158.
82. Vezi scrisorile lui Camille Pissarro către fiul său, 9 și 13 mai 1891; *ibid.*, pag. 169 și 171.
83. Scrisoare a lui Signac către Camille Pissarro, (Concarneau iulie-august 1891); document nepublicat, obținut prin amabilitatea regretatului Rodo Pissarro, Paris.
84. Signac, jurnal, 15 septembrie 1894; vezi *Extraits du Journal inédit de Paul Signac*, 1894—1895, „Gazette des Beaux-Arts, iulie—septembrie 1949.

Scanned with OKEN Scanner

IX.

1890–1891

GAUGUIN ŞI SIMBOLIŞTII
CONFLICTUL CU BERNARD
LICITAŢIA PUBLICĂ ŞI PLECAREA LUI GAUGUIN

În iarna 1889—90, pe care a petrecut-o în Bretania, Gauguin a trăit una din cele mai negre perioade din viaţa lui. „Dezastrul" expoziţiei de la Volpini îl descurajase profund, cu atît mai mult cu cît îşi pusese speranţe cu totul disproporţionate într-un succes pe care îl considera cert. Theo van Gogh nu îi fusese nici el de prea mare ajutor (fapt pus de Gauguin pe seama recentei căsătorii a negustorului său). Proiectele lui legate de plecarea în Tonkin nu avansau deloc. Franţa pusese stăpînire pe Indochina cu mai puţin de zece ani înainte şi Gauguin ceruse să fie trimis acolo ca un colonist obişnuit, pe socoteala guvernului francez. Dar şi-a dat curînd seama că cererea sa avea să fie probabil respinsă. „Oamenii care sînt trimişi în colonii — se plîngea el acrimonios — sînt în general cei care fac prostii, fură, etc. Eu, un artist impresionist — adică un insurgent — imposibil!"[1]. Totuşi continua să viseze la singurătatea sub un soare tropical, în timp ce singurătatea din Bretania îi devenise insuportabilă, deşi era înconjurat de prietenul său devotat de Haan, de Chamaillard, de Moret şi încă mulţi alţii, precum şi de o contesă de Nimal, a cărei admiraţie îl măgulea în mare măsură.

„Toată fierea — îi scria el lui Bernard — toată amărăciunea pe care o strîng după loviturile repetate ale nenorocirii ce mă apasă, mă îmbolnă-

vesc și în asemenea momente abia găsesc putere și voință să mai lucrez. Pînă la urmă această izolare, această concentrare în mine însumi, mai ales atunci cînd toate principalele bucurii ale vieții sînt în afara mea și cînd îmi lipsesc satisfacțiile intime, un fel de strigăt de foame, ca al unui stomac gol, pînă la urmă această izolare este o amăgire, căci îmi făgăduiește fericirea, dacă nu sînt de gheață, adică absolut insensibil. În ciuda tuturor eforturilor mele de a fi astfel, nu pot, natura primă revine fără încetare"[1].

Bernard, care se găsea la Saint-Briac, deoarece tatăl său îi interzisese categoric să stea cu Gauguin în Le Pouldu, traversa și el o perioadă profund nefavorabilă, în timpul căreia au apărut îndoieli în legătură cu sine însuși. Gauguin cel puțin era în general scutit de o asemenea agonie căci, deși uneori era și el preocupat de validitatea operei proprii, foarte rar avea îndoieli în privința vocației lui de pictor. Într-o lungă scrisoare, Bernard îi expune lui Gauguin toate problemele sale:

„În privința picturii sînt cum nu se poate mai neliniștit. De fiecare dată mă cuprind nu știu ce bănuieli de neputință totală în fața inepției producțiilor mele. Ceea ce fac mi se pare, nu vă exagerez, doar începutul unei schițe... Am o vagă idee că pictura e mai mult decît rezultanta unor senzații sintetizate, ea este o artă legată întru totul de procedeele tehnice, ca pasta, soliditatea, fluiditatea, calitate specială a fiecărui lucru în parte, într-un cuvînt că nu este pictură decît în măsura în care este materie și transcripție, în măsura în care este senzație. Apoi mi-e teamă să nu mă pierd în absolutismul cel mai total, căci, cu cît este mai puternică dorința de a face un lucru foarte înaintat, foarte muncit, cu atît mă înglodez mai tare, cu atît ajung mai repede la non-afirmativ, la vid, la găunos, în așa măsură încît, atunci cînd am un lucru bun după părerea mea, care mi-a ieșit de prima dată, nu îndrăznesc să-l mai ating, de teamă să nu-l stric. Într-un cuvînt, nu mai știu unde mă gă-

sesc. Din toate părţile mă pîndesc o sumedenie de capcane întinse bietului meu spirit. Odată cu ele, o mare stîngăcie a mîinii şi un deranjament absolut în tehnică mă împing spre absurditate.

„Dorinţa dumneavoastră de necunoscut e foarte diferită de dorinţa mea de complet, pentru că vă ştiu tot numai senzaţii şi constat cum căutările dumneavoastră tind spre simplitate, pe cînd ale mele sînt poate mai complicate. Nu mă îndoiesc nici o clipă că veţi ajunge la rezultate bune în această direcţie, care mi s-a părut întotdeauna cea mai bună de urmat şi singura posibilă şi, dacă mă îndepărtez de ea, o fac mai mult din *perversitate* decît din convingere.“ Bernard continua referindu-se la toate picturile văzute de el în ultima vreme — unele chiar la Expoziţia Universală din Paris. Adică lucrări de Corot, Delacroix, Manet, Puvis de Chavannes, Redon, Cézanne, primitivii francezi, etc. şi mărturisea că fusese copleşit de impresii:

„De m-aş putea mulţumi cu atît! Dar nu, eu aş vrea să văd într-una astfel de lucruri frumoase şi să mă las legănat de ideea plăcută a inutilităţii muncii pe lumea aceasta, deoarece admiraţia pentru lucrul înfăptuit ar trebui să-i fie suficientă omului care nu poate crea frumosul, dar care îl iubeşte. În sfîrşit, ideile prosteşti, greutăţile ce se ivesc la fiecare pas pe drumul pe care, singuri, facem ca sîngele nostru să înflorească mărăcinii, cum spune nu ştiu ce poet prieten, mă apasă, mă ucid. Am ajuns la o îngrijorare extremă, nu pentru existenţa mea, ci pentru existenţa eventualului meu talent şi starea actuală mi se pare mai potrivită să mă îndoiesc decît să mă liniştească în legătură cu această problemă. Toţi artiştii, cu excepţia dumneavoastră, m-au părăsit, unii din răutate, alţii poate din calcul, şi sufăr mult din această cauză. Nu fiindcă aş simţi nevoia să fiu puţin admirat, dar dacă aceia cărora eu le recunosc talentul mă resping, înseamnă că eu nu am deloc talent. Pe scurt, poate că încercările mele stîngace au fost motivul încrederii dumneavoastră în mine, însă

la ora aceasta ea a dispărut fără îndoială cu totul... Vă mulţumesc pentru prietenia pe care mi-aţi arătat-o întotdeauna, ea este poate ultima fază a speranţelor mele"[2].

Într-un răspuns la fel de lung, Gauguin îi spunea mai tînărului său prieten: „Citind scrisoarea dumneavoastră constat că sîntem cu toţii în aceeaşi oală. Momentele de îndoială, rezultatele mereu sub nivelul a ceea ce visăm să realizăm şi încurajările minime ale celorlalţi, toate acestea ne fac să ne zgîriem în mărăcini. Ei bine, după aceasta ce ne rămîne de făcut decît să întrebăm, să ne batem cu toate greutăţile şi chiar doborîţi să spunem: încă, iar şi iar. În fond, pictura e ca omul, muritor dar trăind mereu în luptă cu materia. Dacă m-aş gîndi la absolut, aş înceta să fac orice efort, chiar şi pe acela de a trăi. Să ne mulţumim aşa cum sîntem în ce priveşte materia şi caracterul complet. Fie că nu am răbdare, fie că nu mă simt destul de tare, fie că natura mea este înclinată spre sumar şi speră să dobîndească acel caracter complet la sfîrşitul carierei mele, adevărul este că pictez şi trăiesc plin de speranţă.

„Nu-mi prea place să dau sfaturi (e aşa delicat) şi totuşi cred ar fi bine pentru dumneavoastră ca un timp să faceţi studii după cum vă simţiţi înclinat, studii temeinice, deoarece acum credeţi că arta aceasta se leagă exclusiv de procedee tehnice ca pasta, fluiditatea, etc. Dacă, mai tîrziu, veţi deveni, ca şi mine, sceptic în această privinţă, veţi face altceva... Corot, Giotto îmi plac prin cu totul altceva decît elementele solide ale picturii lor. Ştiţi cît de mult preţuiesc ce face Degas şi totuşi simt uneori cum îi lipseşte ceva mai presus, o inimă care să bată. Şi lacrimile unui copil înseamnă ceva, dar sînt un lucru destul de simplu. În sfîrşit, admir mult capodoperele de tot felul, şi cele bazate pe senzaţie, şi cele bazate pe ştiinţă, de aceea cred că ar fi de studiat în ambele sensuri.

„Este evident faptul că sînteţi foarte dotat şi că ştiţi foarte multe. Ce vă pasă de părerea

unor critici şi a unor geloşi? Nu cred că vă veţi mai preocupa multă vreme de aşa ceva. Ce să spun de mine; n-am fost niciodată răsfăţat de ceilalţi şi mă aştept să devin tot mai inaccesibil. Ce contează! Sînteţi tînăr şi cred că vă lipseşte ceva, dar acest gol va fi în curînd umplut de vîrstă. E deja mare lucru să vă cunoaşteţi pe dumneavoastră înşivă. În mijlocul tuturor celor văzute, resimţite, suferite, vă simţiţi pierdut. Însă totul se va aşeza... Aţi văzut prea mult în prea scurtă vreme. Abţineţi-vă de la a mai vedea (mult timp de acum încolo)"[3].

Dacă Emile Bernard, pe care şi van Gogh avea să-l prevină cîteva săptămîni mai tîrziu în legătură cu reînvierea misticismului său medieval, ar fi urmat acest sfat ar fi fost foarte bine. Dar el a continuat să studieze maeştrii din trecut cu şi mai multă rîvnă, însuşindu-şi masiv realizările lor. În acelaşi timp a trăit şi o criză religioasă profundă. „Îl implor pe Dumnezeu — îi scria el lui Schuffenecker — să-mi îngăduiască să fiu ceea ce m-a făcut el sau ceea ce pare a fi vrut să mă facă el... Acestor crize le urmează altele satanice, de nelinişte şi impietate. Chem atunci în ajutor tot felul de plăceri capabile să accentueze acest nimic pe care îl reprezint eu"[4]. Mai tîrziu, Bernard îşi va aduce aminte că, în acele zile, „mă îmbărbătam cu tămîie, muzică de orgă, rugăciuni, vitralii vechi, tapiserii hieratice şi mă întorceam prin secole... Am redevenit încetul cu încetul un om al evului mediu"[5]. În cursul acestei evoluţii, el şi-a întărit legăturile cu biserica catolică.

Misticismul său crescînd a fost însoţit de o slăbire lentă a curajului şi incisivităţii sale iniţiale. Versatilitatea prematură l-a dus treptat la eşec. În picturile sale religioase, formele distorsionate dovedesc o afectare crescîndă care, în esenţă, e artificială[6]. Ceea ce l-a îndepărtat tot mai mult de observarea naturii, pe care a înlocuit-o cu o încercare conştientă de a crea în stilul marilor maeştri veneţieni. Curînd, el avea chiar să renunţe la utilizarea culorilor vii în fa-

voarea unor armonii mute, lipsindu-se astfel singur de forţa şi originalitatea pe care le apreciase van Gogh în lucrările lui mai timpurii.

În acest timp, Gauguin se străduia să fie ceva mai productiv şi să nu cadă pradă melancoliei. Către sfîrşitul anului, şi el şi de Haan au pictat acelaşi peisaj cu o fermă din Le Pouldu. Dacă pînza lui de Haan e datată 1889, cea a lui Gauguin poartă data 1890. Dar asemănarea dintre cele două pînze a atît de izbitoare încît este de presupus că pictorii au stat unul lîngă altul cînd le-au executat. Dacă peisajul lui de Haan este ceva mai masiv şi mai monoton ca execuţie şi culoare, Gauguin a realizat o mare delicateţe de tonalitate şi tuşă. Perspectiva lui era mult mai naturalistă în acest tablou decît în majoritatea picturilor sale mai stilizate din perioada respectivă.

Deşi era din nou fără nici un ban, Gauguin a avut curînd posibilitatea să lucreze într-un pod spaţios transformat în atelier, pe care de Haan îl închiriase într-o vilă izolată, nu departe de hanul Mariei Henry. Atelierul, cu vedere spre mare, pe care Laval, Chamaillard şi Moret îl împărţeau cu cei doi prieteni ai lor, era decorat cu litografii de Gauguin şi Bernard, precum şi cu stampe japoneze. Aici Gauguin a sculptat un basorelief în lemn, pe care contesa de Nimal, prietenă cu Rouvier, ministrul belle-artelor, i-a promis că îl va cumpăra guvernul francez, una din multele iluzii cărora pictorul le cădea uşor pradă, abia fiind mai nemulţumit şi mai dezamăgit pe urmă, cînd nu se adevereau. „E tot ce am făcut eu mai bun şi mai straniu în sculptură", îl informa el pe Bernard, explicîndu-i subiectul: „Gauguin (cu chip de monstru) apucînd mîna unei femei care se apără, şi spunîndu-i: *Fiţi îndrăgostite, veţi fi fericite!* Vulpea, simbol indian al perversităţii, apoi, în interstiţii, mici figuri. Lemnul va fi colorat"[3].

Tot în acest atelier spaţios Gauguin a mai pictat şi o natură moartă foarte mare şi decorativă care în nici un caz nu îi trădează necazurile.

Dimpotrivă, ea pare inspirată din visele sale despre tropice, căci dominant este un roz moderat care ulterior a devenit una din culorile preferate ale paletei lui exotice. Pe un fundal complet plat sînt aşezate două vaze cu flori; unul este din lut, în formă de cap omenesc, destul de asemănător cu o sculptură incaşă. Este o piesă de ceramică modelată de Gauguin însuşi, probabil chiar cea pe care, mai tîrziu, a oferit-o sorei lui Bernard cu explicaţia: „Reprezintă cu aproximaţie capul lui Gauguin sălbaticul"[7]. Pe perete se vede o stampă japoneză. Este unul din puţinele cazuri cînd Gauguin a integrat o asemenea stampă într-o compoziţie, aşa cum făcea frecvent van Gogh. Întreaga pînză, colorată şi şocantă, pare să aducă o notă inedită în pictura lui Gauguin, o notă ce constituie un fel de anticipare a stilului său din Mările Sudului.

Această perspectivă nouă începea să se facă simţită şi în alte lucrări din aceeaşi perioadă. Pe un panou de lemn de la han el a pictat o *Femeie caraibiană*. Într-o manieră sumară şi decorativă pentru care aparent a folosit întîia oară elemente stilistice derivate din sculptura Orientului antic, în acest caz un fragment dintr-o friză desprins de pe o clădire a satului javanez de la Expoziţia Universală din 1889. În entuziasmul său pentru primitivitate şi exotism, Gauguin culesese acel fragment şi îl luase cu sine în Bretania, unde a mai executat şi o sculptură cu acelaşi subiect şi într-o atitudine similară.

Dar faptul că picta numai din cînd în cînd, în schimb aştepta mereu, nu avea cum risipi starea depresivă a lui Gauguin. În clipele de îndoială şi descurajare i se destăinuia lui Bernard întocmai cum şi Bernard i se destăinuise lui, cerîndu-i tînărului său prieten părerea sa, „care să mă călăuzească în mijlocul necazurilor mele"[9]. Schimbul lor de scrisori din iarna 1889—90, pe care fuseseră împiedicaţi s-o petreacă împreună, conţine un şir neîntrerupt de lamentaţii, presărat generos cu expresii ale compasiunii reciproce,

dar și mai din belșug asezonate cu exemple de milă a fiecăruia din ei pentru propria persoană.

„Să-mi privească atenți ultimele tablouri — exclama Gauguin — dacă le-a mai rămas inimă ca să simtă, și vor vedea cum arată suferința resemnată. Un strigăt omenesc nu înseamnă oare nimic? În sfîrșit, așa era scris să fie. Iar eu par croit anume pentru așa ceva, să nu am inimă, să fiu rău, cicălitor. Să trecem peste asta. Dar dumneavoastră, de ce suferiți și dumneavoastră? Sînteți tînăr și începeți de foarte devreme să vă purtați crucea. Nu vă revoltați: veți descoperi într-o zi satisfacția de a fi rezistat la tentația urii, iar în bunătatea celui care a suferit există o poezie îmbătătoare“[9].

În cele din urmă, Gauguin a reușit să se smulgă din aceste reverii introspective și generalități vagi, deși situația lui financiară se prezenta de așa natură încît în ianuarie 1890 se gîndea să renunțe la pictură și să încerce să-și cîștige traiul în alt fel, dacă cererea sa de a fi trimis în Tonkin avea să fie respinsă[10]. Însă, cu ajutorul lui Schuffenecker care, în aceeași lună ianuarie, i-a trimis bani de drum pînă la Paris și i-a oferit un acoperiș la el, Gauguin s-a putut arunca, odată în plus, în atmosfera oricum mai stimulatoare a capitalei. Aici a întîlnit un anume Dr. Charlopin, inventator, care i-a promis să-i cumpere un număr de tablouri la un preț redus contra sumei de 5.000 de franci, ceea ce i-ar fi permis pictorului să plece, nu în Tonkin, ci în Madagascar. Astfel nu mai era nevoit să spere în ajutorul guvernului ca să poată pleca și nici să aștepte vînzarea problematică a basoreliefului său (care nici n-a avut loc vreodată).

Mai departe, Gauguin a intrat în legătură cu Redon, a cărui soție era născută în insula Réunion din Oceanul Indian, nu departe de Madagascar, pe care ea îl cunoștea bine. Cu această ocazie, a schimbat, se pare, una din ceramicile sale cu un tablou de Redon. Doamna Redon i-a declarat că în Madagascar se putea trăi treizeci de ani cu 5.000 de franci. Această informație a

fost deajuns ca să trezească iar speranţele pictorului, să-i dea puteri noi, să-i stîrnească imaginaţia, să-i stimuleze încrederea în sine, să-i descătuşeze visele. „Atelierul de la tropice" putea fi în sfîrşit creat.

În timp ce Bernard, deosebit de abătut, se mutase în Lille, pentru a se dedica trei luni desenului industrial în speranţa de a cîştiga ceva bani, Gauguin îi scria expunîndu-i planul său şi îi întindea mînă prietenească de ajutor: „Nu vreau să vă dau nici un *sfat*, însă mă adresez din toată inima omului care suferă, artistului care nu-şi poate practica arta sa aici, în Europa. — Dacă, după ce veţi face eforturi, nu veţi întîlni satisfacţiile dorite... veniţi la mine. Veţi găsi, *fără bani*, existenţa asigurată într-o lume mai bună. Cred că, interesîndu-vă ici şi colo, puteţi obţine călătoria gratuită... Jumătate din paltonul meu; e cea mai bună modalitate de a fi creştin"[11].

Bernard a fost copleşit de ofertă. „Scrisoarea dumneavoastră mă încîntă, mă uimeşte, îmi redă viaţa! Să pleci, să fugi, departe, departe, la dracu, acolo, oriunde, numai să fie în necunoscut! Mă nedumeresc însă două probleme. Prima, banii, a doua, posibilitatea de a lucra acolo... Ah! să pleci fără să-ţi pese de nimic, foarte departe, foarte departe. Să laşi aici viaţa asta înfiorătoare din Europa, toţi bădăranii, toţi proştii, toţi batjocoritorii ghiftuiţi, toată lumea asta puturoasă... Dar cea pe care o iubesc (da, căci iubesc, şi ce-i cu asta!), va veni după mine; va trebui să facă acest lucru dacă e atît de îndrăgostită şi, pe urmă, ce bine mi-ar prinde să mă îmbăt de libertate pînă crăp, să pot privi marea, să fiu beat de atîta vid... Vă mulţumesc pentru a mă fi consolat şi rămîn plin de speranţă"[12].

Dar povestea de dragoste platonică a lui Bernard a complicat oarecum lucrurile şi, la sfîrşitul lui mai 1890, el îi mărturisea lui Schuffenecker: „Nu ştiu cum se va termina toată povestea. Pe deasupra, trebuie să mă căsătoresc cu o tînără care e în stare să se sinucidă sau să moară de durere dacă n-o fac. La rîndul meu,

o ador şi nu aş putea trăi fără ea. În sfîrşit, existenţa mea e distrusă, pierdută. Burghejii m-au asasinat şi apoi eu însumi sînt încă prea burghez, iată de ce am avut această slăbiciune"[4]. Într-o scrisoare către Gauguin, Bernard îi mărturisea că inima lui era sfîşiată între iubire, datoria de a rămîne în Franţa şi dorinţa de a pleca. Însă era hotărît să strîngă orice sumă izbutea şi să meargă la Marsilia de îndată ce plecarea era absolut sigură. Gauguin i-a răspuns că, dacă el însuşi ar fi fost holtei, nici nu s-ar fi gîndit la căsătorie. „Femeia acolo este, ca să spun aşa, obligatorie, ceea ce îmi va oferi cîte un model în fiecare zi. Şi vă rog să mă credeţi că femeia malgaşă are o inimă la fel de bună ca şi o franţuzoaică şi e mult mai puţin calculată"[13].

Gauguin a făcut tot ce i-a stat în putinţă pentru a calma nervii lui Bernard. „Speraţi în loc să vă autoanihilaţi şi totul va ieşi bine. Cu toate nenorocirile dumneavoastră, sînteţi încă foarte norocos că aţi găsit un ajutor ca al meu, lucru pe care eu nu l-am avut la vremea mea. Ceea ce fac [invitîndu-vă] căutasem să nu mai repet niciodată după ce am făcut experienţa cu Laval [în Martinica]... Dacă analizaţi situaţia, sînteţi pe punctul de a începe o viaţă nouă care prezintă şansa de a fi frumoasă şi bună la douăzeci şi doi de ani, pe cînd eu o încerc la patruzeci şi doi, cu puţin timp în faţă pentru a uita trecutul"[14].

După cîteva luni petrecute la Paris, prin mai sau iunie Gauguin s-a întors în Bretania. Data plecării spre tropice a fost stabilită pe la mijlocul lunii august; sperase ca, înainte de plecare, să-şi poată vizita soţia şi copiii la Copenhaga, dar a trebuit să renunţe la această intenţie. Se căzuse de acord să fie luat şi de Haan, care însă trebuia să se întoarcă mai întîi în Olanda, fără îndoială pentru a face rost de fondurile necesare de la familie. Bernard, care tocmai îl citise pe Pierre Loti, a sugerat că Tahiti ar putea fi un loc mai bun decît Madagascar. Dar Gauguin nu avea prea mare încredere în Loti, deşi i-a răs-

puns: „Recunosc că Tahiti este evident privilegiat şi că acolo s-ar putea trăi într-adevăr (aproape fără bani), aşa cum am visat noi“[15]. Puţin după aceea relua discuţia: „Este adevărat că Tahiti e un paradis pentru europeni. Dar şi călătoria e mult mai scumpă căci se află în Oceania. În afară de aceasta, Madagascarul oferă mai multe posibilităţi în ce priveşte tipurile, religia, misticismul, simbolismul. Găseşti acolo indieni din Calcutta, triburi de negri, arabi şi hovaşi, tipuri din Polinezia. Pentru orice eventualitate, informaţi-vă de călătoria [spre Tahiti] prin Panama, etc.“[16].

Însă discuţiile cu Charlopin nu înregistrau nici un progres şi Gauguin începea să se impacienteze. Era timpul să caute ajutor altundeva. Acest ajutor i-ar fi putut veni din partea lui Aurier şi astfel Bernard i s-a adresat din nou. „Vă scriu — îi spunea el — pentru a vă aduce la cunoştinţă lucruri noi în legătură cu care concursul dumneavoastră ne-ar fi de un mare ajutor. Gauguin şi cu mine vrem să plecăm în Madagascar şi în acest scop avem nevoie de bani. Eu nu pot spera, fiind prea tînăr şi prea incomplet pentru a vinde pictură, însă Gauguin, care vrea să mă ia pe socoteala sa şi care are şanse mai bune [de a vinde], avînd deja la activ antecedentele unei opere, mi-a scris să vă amintesc, nu cu sentimentul că vrea să-şi facă reclamă sau să-şi clădească o mică glorie, ci în interesul pe care l-ar putea trezi în rîndurile publicului şi în folosul existenţei noastre comune, să vă amintesc de intenţia dumneavoastră de a scrie nişte articole despre el. Pentru dumneavoastră n-ar fi decît un lucru mărunt: să urgentaţi (deoarece talentul lui Gauguin v-a cîştigat convingerile), să urgentaţi puţin ceea ce aveaţi intenţia să scrieţi. Vă pot furniza toate notele posibile, scrisorile, etc. Dealtfel, ştiţi unde pot fi văzute lucrările lui şi îi cunoaşteţi ideile din articolele pentru *Le Moderniste*. Dacă aţi putea publica materialul în următorul *Mercure* [*de France*], ar fi perfect; sau şi mai bine, în *La Revue indépendante*, care e o pu-

blicaţie de artă mai cunoscută. Aţi scris despre Vincent, Pissarro, Raffaëlli. Nu ştiu dacă aceştia (din urmă) fac parte din grupul izolaţilor, însă Gauguin, cel mai izolat dintre toţi, ar fi meritat, cred, să fie plasat înaintea lui Raffaëlli"[17].

Aparent, Aurier a promis articolul dorit, deşi nu atît de rapid pe cît sperau cei doi prieteni. Gauguin aştepta şi în acest timp lucra puţin, sculptînd numai cînd şi cînd, ca să adune puteri pentru călătoria cea mare. L-a rugat pe Bernard să-l mai pistoneze pe Charlopin, dar fără nici un rezultat. În Le Pouldu, de Haan şi Filiger erau singurii lui tovarăşi. „Mă plimb ca un sălbatic, mi-am lăsat păr lung şi nu fac nimic; nu mi-am luat nici măcar culori sau paletă. Mi-am făcut un fel de săgeţi şi mă exersez aruncîndu-le în nisip ca Buffalo Bill"[18].

Luna august a venit şi a trecut fără vreun angajament din partea lui Charlopin şi în consecinţă fără atît de mult proiectata plecare. Gauguin începea să-şi dea seama că din promisiunile lui Charlopin nu avea probabil să iasă nimic, însă hotărîrea sa de a părăsi Europa devenise o fixaţie şi nu putea să nu spere în ea; de fapt, întreaga lui existenţă se baza pe viitoarea vieţuire la Tropice. Dacă Charlopin nu-şi ţinea cuvîntul, voia să se întoarcă la Paris să găsească pe altcineva care să-i finanţeze călătoria. Între timp, lucra la o urmare a basoreliefului său din lemn, intitulată *Fiţi misterioase*, şi dezbătea cu de Haan posibilitatea ca acesta să se angajeze la tropice într-o afacere cu perle, în calitate de corespondent al vreunui negustor olandez. După ce renunţase la proiectul iniţial de a merge în Tonkin, Gauguin tocmai era pe punctul de a renunţa şi la Madagascar şi de a stabili Tahiti ca destinaţie finală. Toate aceste ţări erau protectorate sau colonii franceze, la fel ca şi Martinica, iar guvernul făcea pe atunci o mare propagandă în scopul dezvoltării posesiunilor sale peste mări. (Tonkin devenise protectorat în 1884, Madagascar în 1885 şi Tahiti chiar mai recent, în 1888).

Se pare că lui Gauguin nu i-a trecut niciodată prin gînd să se ducă în vreo colonie britanică sau olandeză, iar cînd Degas i-a recomandat mai tîrziu să meargă la New Orleans, unde fusese el însuşi în 1872, pictorul n-a ţinut seama de sugestie, considerînd probabil că Louisiana nu era destul de exotică.

În momentul cînd Bernard i-a trimis informaţiile cerute în legătură cu arhipelagul polinezian, Tahiti a înflăcărat din nou imaginaţia lui Gauguin. „Am o carte a departamentului coloniilor — îi scria el lui Schuffenecker — care furnizează multe informaţii despre existenţa insulei Tahiti. Minunat ţinut, unde mi-ar place să-mi sfîrşesc existenţa *împreună cu toţi copiii mei.* Aş aranja mai tîrziu să vină şi ei. Este la Paris o Societate pentru Colonizare care oferă călătorii gratuite... Nu mai trăiesc aici decît cu speranţa pămîntului făgăduinţei; de Haan, Bernard şi eu, poate mai tîrziu şi familia mea. Iată din ce putem forma, prin muncă şi prin voinţă, un mic nucleu fericit şi sănătos, căci probabil ştiţi că Tahiti e ţinutul cel mai sănătos de pe lume... Viitorul copiilor noştri e destul de negru, chiar dacă au ceva bani, în această Europă putredă şi rea... Dimpotrivă, tahitienii, fericiţii locuitori ai paradisurilor neştiute ale Oceaniei, nu cunosc din viaţă decît dulceaţa ei. Pentru ei a trăi înseamnă a cînta şi a iubi. Asta le-ar putea da de gîndit şi europenilor, care se plîng de existenţa lor"[19].

Lui Redon, care îl sfătuia cu toată seriozitatea să nu plece şi care insista asupra viitorului artei lui şi a poziţiei ce avea să şi-o cîştige totuşi pînă la urmă, Gauguin îi răspundea acum: „... Motivele pe care mi le oferiţi ca să rămîn în Europa sînt mai mult măgulitoare decît de natură a mă convinge. Hotărîrea mea este luată dar, de cînd mă aflu în Bretania, am modificat-o. Madagascarul încă este prea aproape de lumea civilizată. Am să plec în Tahiti, unde sper să-mi şi sfîrşesc existenţa. Consider că arta mea, care vă place atît de mult, e numai un germene şi sper să-l cultiv acolo eu însumi în starea lui primitivă şi

sălbatică. Pentru asta îmi trebuie liniște; ce contează gloria pentru alții! Gauguin va fi terminat pentru cei de aici; nu-l va mai vedea nimeni. Vedeți cît sînt de egoist. Iau cu mine, sub formă de fotografii și desene, o lume întreagă de prieteni care or să-mi vorbească zi de zi. De la dumneavoastră păstrez amintirea aproape a tot ce ați făcut și *o stea* [aluzia la litografia *Moartea*, pe care i-o oferise Redon]. Privind-o în coliba mea din Tahiti, nu mă voi gîndi, vă promit, la moarte, ci dimpotrivă, la viața eternă"[20]. Iar pictorului danez Willumsen îi explica faptul că în Tahiti „vreau să uit tot răul trecutului și să mor acolo ignorat de cei de aici, liber să pictez fără nici o glorie pentru ceilalți... Pentru generația care vine se pregătește în Europa o încercare teribilă: regatul aurului. Totul e putred, și oamenii și artele"[21].

Dacă înainte Gauguin vorbise de o absență de cîțiva ani, acum el proclama că părăsește pentru totdeauna Europa. Visele sale au fost activate brusc de sosirea, în luna octombrie, a telegramei lui Theo van Gogh, în care acesta, nestăpîn pe mințile sale, îi promitea banii de drum. Însă după cîteva zile de surescitare, și-a dat seama că ceva nu era în regulă și că situația era la fel de lipsită de orizont ca și pînă atunci; de fapt, ea s-a înrăutățit fiindcă familia lui de Haan i-a tăiat acestuia subsidiile, iar olandezul a trebuit să plece la Paris pentru a avea o explicație cu ai săi. Incapabil de a mai suporta viața ternă și apatică din Bretania, Gauguin s-a hotărît să plece și el la Paris ca să încerce, cu sau fără ajutorul lui Charlopin — dar să încerce cu orice preț — să facă rost de undeva de banii pentru plecare.

A ajuns, se pare, la Paris în noiembrie 1890 și a tras tot la Schuffenecker. Printre cei dintîi cunoscuți s-a întîlnit cu Albert Aurier, al cărui articol încă îl aștepta, precum și cu Sérusier și Maurice Denis. Cei doi tineri pictori nu-și pierduseră vremea degeaba de cînd se alăturaseră noii mișcări create la Pont-Aven. Ei reușiseră să strîngă un mic grup de prieteni, din care făceau

parte Bonnard, Vuillard, Roussel şi Vallotton, care toţi părăsiseră Academia Julian în 1890. Acum se botezaseră *Nabis* şi erau într-o măsură mai mare sau mai mică influenţaţi de pictura simbolist-sintetistă a lui Gauguin. Din grup mai făceau parte şi Lugné-Poë, fost coleg de şcoală cu Denis, care preconiza să urmeze o carieră dramatică şi care îi susţinea curajos pe pictori prin articole şi prin încercări de a le vinde tablourile la colegii săi de scenă. Eforturile lor combinate au menţinut trează ideea noii picturi cîtă vreme Gauguin s-a aflat în Bretania şi tot ei au stabilit contacte cu poeţii simbolişti, la ale căror adunări participau angajîndu-se în discuţii.

„Gauguin este la Paris şi se agită mult — îl informa în noiembrie Denis pe Lugné-Poë, care tocmai îşi satisfăcea stagiul militar (pînă la sfîrşitul lui februarie 1891). Poate va încerca un efort serios"[22]. Iar puţin mai tîrziu, tot el scria: „Am aflat de la Sérusier că Gauguin contează pe o expoziţie apropiată cu lucrări de-ale sale şi cumpărători siguri (nişte evrei şi [Roger] Marx, Clémenceau, Antonin Proust). Să vedem"[23].

Între timp, Gauguin îl ajuta pe Denis cu notaţii pentru un articol important în care acesta, ca purtător de cuvînt al grupului tînăr, urma să-şi discute propriile teorii, parţial desprinse din cele ale lui Gauguin şi Sérusier. „Gauguin a fost dus de Aurier la *Café François Ier* — îi relata Denis puţin după aceea lui Lugné-Poë. Acolo Aurier l-a prezentat pe pictor admiraţiei lui Stuart Merill şi a unei mulţimi de tineri. Mare forfotă în jurul lui Gauguin. Desigur că îi cunoaştem pe Denis şi Sérusier. Dumneavoastră sînteţi Gauguin? Autorul tabloului cutare... sau al tabloului cutare? El, foarte surprins că în absenţa lui i-am cîştigat simpatii atît de puternice. Lucrurile merg bine"[24].

Prin intermediul lui Aurier, Gauguin i-a cunoscut şi pe prietenii acestuia Julien Leclerq şi Jean Dolent, care amîndoi colaboraseră cu Aurier la revistele *La Pléiade* şi *Le Moderniste* înainte de a lua parte activă la înfiinţarea prestigiosului *Mercure de France*. Foarte curînd Gauguin s-a

văzut absorbit în grupul scriitorilor simboliști adunați în jurul redactorilor de la *Mercure de France;* le frecventa cu asiduitate întîlnirile în diferite cafenele sau restaurante favorite. Într-unul din acestea, *La Côte d'Or,* lîngă teatrul Odéon, poetul Charles Morice, considerat a fi printre cei mai buni scriitori simboliști, l-a văzut pe pictor pentru prima oară:

„O față mare, osoasă și masivă, cu o frunte îngustă, cu nasul nu curbat, nu coroiat, ci ca și cum ar fi fost rupt, cu o gură cu buze subțiri și fără inflexiuni, cu pleoape grele care se ridicau lenește peste niște ochi puțin bulbucați, ale căror pupile puțin albăstrui se mișcau în orbite pentru a privi la dreapta și la stînga, fără ca bustul sau capul să se osteneaască să-și schimbe poziția. Nu găseai decît prea puțin farmec la acest necunoscut; și totuși te atrăgea printr-o expresie foarte personală amestecată cu o noblețe trufașă, evident nativă, și cu o simplitate vecină cu trivialitatea; îți dădeai repede seama că în acest amestec stătea forța lui: aristocrația îmbibată în popor. Și dacă îi lipsea grația, zîmbetul, care totuși nu era la locul lui pe buzele cu linii prea drepte, prea subțiri, — cînd se destindeau, ele păreau să regrete și să dezmintă ca pe o slăbiciune mărturisirea veseliei, — zîmbetul lui Gauguin avea totuși o blîndețe ciudat de ingenuă. Mai ales capul său devenea cu adevărat frumos cînd era grav, cînd se lumina, cedînd ardorii unei discuții, de razele care, devenite brusc intens albastre, îi țîșneau din ochi. În seara cînd l-am văzut pentru prima oară, Gauguin tocmai era într-una din aceste stări. Deși se aflau și alți străini în grupul ce îl avea drept nucleu, nu îl vedeam decît pe el și, apropiindu-mă, am stat multă vreme lîngă masa la care vreo zece poeți și artiști îl ascultau... Cu o voce sumbră, puțin răgușită, le spunea:

«— Arta primitivă izvorăște din spirit și utilizează natura. Arta așa-zis rafinată izvorăște din senzualitate și servește natura. Natura este servitoarea primeia și stăpîna celei de-a doua. Dar

servitoarea nu-şi poate uita originea, ea îl înjoseşte pe artist lăsîndu-se adorată de el. Astfel am reuşit să cădem în oribila greşeală a naturalismului. Naturalismul începe odată cu grecii lui Pericle. De atunci, n-au mai existat artişti mai mult sau mai puţin mari decît în măsura în care au reacţionat mai mult sau mai puţin concret la această eroare. Însă reacţiile lor n-au fost decît nişte tresăltări ale memoriei, nişte licăriri de bun simţ într-o mişcare de decadenţă, de fapt neîntreruptă de secole întregi. Adevărul înseamnă arta cerebrală pură, înseamnă arta primitivă, cea mai savantă dintre toate — înseamnă Egiptul. Acolo trebuie căutat principiul. În mizeria noastră actuală nu este posibilă nici o altă valoare decît printr-o întoarcere gîndită şi francă la principiu. Iar această întoarcere este acţiunea necesară a simbolismului în poezie şi în artă!...»"[25].

Potrivit mărturiei lui Morice, Moréas, care era de faţă; „şi-a dat seama cît de adevărate şi de fecunde erau teoriile lui Gauguin. Fără a subscrie total la ele, totuşi el nu le evoca decît cu respect... Cu foarte puţine excepţii, poeţii au manifestat întotdeauna, faţă de persoana şi arta lui Gauguin, o deferenţă spontană şi profundă, care se explică în chip foarte logic prin preponderenţa acordată de artist, în opera sa, gîndirii poetice, sau s-o numim gîndire «literară»... În cursul acestei prime întîlniri au avut însă loc nu ciocniri, ci dimpotrivă, şi cu atît mai rău, gesturi schiţate de recul, obiecţii zgomotoase şi tăceri. Atitudinea acestui pictor care venea să ne înveţe odată cu arta şi poezia, legile şi datoriile ei, i-a ofensat pe unii. Iar personalitatea atît de transantă a omului, lăţimea teoriilor şi a umerilor săi, intuiţia incisivă a privirilor sale, incorectitudinea savuroasă a vorbirii lui sau argoul marinăresc şi argoul de atelier îi îmbrăcau ciudat ideile într-o puritate, într-o noblеţe absolută şi totul la el detuna... Fără să vrea, Gauguin îi silea cumva pe ceilalţi să se retragă în umbră, îi gonea din primul plan. Involuntar, încercau desigur şi ei

să-şi recîştige asupra lui avantajul, graţie privilegiului cunoştinţelor lor, mai bogate şi mai precise, cel puţin în domeniul literaturii, decît ale lui. A urmat un fel de jenă, pe care el a resimţit-o cel dintîi. A părăsit controversa, l-a rugat pe Moréas să citească nişte versuri şi, în timp ce asculta, i-am studiat personajul, acum imobil. Da, puterea, aceasta era trăsătura principală imprimată în toată fiinţa lui, o forţă nobilă care îşi justifica pretenţiile vizibile la tiranie. Cu toate acestea, bărbia scurtă, nasul cu nările foarte fine şi palpitînd neîncetat, expresia amară a gurii, mărturiseau, mi-am zis, nişte posibile destinderi bruşte ale voinţei, nişte momente de slăbiciune, sau disperarea, ascunse cu gelozie, — iar aceste trăsături contraziceau puţin expresia lui generală, toată energia lui liniştită şi conştientă... Niciodată după aceea, în reuniunile noastre de artişti şi poeţi, nu a mai reluat discuţia pe tonul acela doctoral, profesoral din prima zi. Înţelesese"[25].

Curînd, Gauguin a reuşit să-şi cîştige mulţi prieteni printre poeţi. Charles Morice, care îl studiase atît de atent cu ocazia primei lor întîlniri, avea să devină în scurtă vreme un mare admirator al său. Şi într-adevăr, poetul a fost atît de repede integrat în grup, încît sfîrşitul lunii decembrie îl găsea implicat ca secund într-unul din acele numeroase dueluri prin care numeroşi scriitori îşi rezolvau diferenţele de opinie. Acest duel anume îl avea drept protagonist pe Leclercq, prietenul lui Aurier şi pe Rodolphe Darzens, amîndoi colaboratori la aceleaşi reviste simboliste. Jules Renard, celălalt secund, mărturisea în jurnalul său: „Fără să mă laud, ar fi fost o bucurie pentru mine să mă aliniez şi eu. — Doar sîntem secunzi, mi-a zis Paul Gauguin. De ce nu ne-am bate şi noi?"[26]

Gauguin era evident fericit să frecventeze din nou cercul scriitorilor şi poeţilor cu discuţiile lor interminabile despre chestiuni artistice, deoarece era o schimbare fundamentală faţă de lunile nesfîrşite petrecute într-o izolare totală în Bretania. Avea nevoie de acest nou stimul pentru a-şi

clarifica ideile proprii, pentru a le ascuți în contactul cu inteligența organizată a unor spirite, așa cum beneficiase odinioară de monologurile filozofice ale lui Bernard. Este posibil ca pictorul să nu fi luat întotdeauna prea în serios teoriile enunțate de noii săi prieteni[27], dar cu certitudine că îl satisfăcea să fie numit de Morice „șeful pictorilor simboliști". Dacă poeții se bucurau să afle în el un aliat ce deschidea drumuri noi mișcării lor, ei nu puteau să nu îi remarce totuși mîndria și aroganța, atît de vizibil imprimate pe fizionomia lui ieșită din comun; însă erau calități cu care mulți dintre ei se puteau lăuda — și Moréas nu cel din urmă. Cînd Schuffenecker i-a reproșat prietenului său „cît rău îi făcea trufia de caracter", Gauguin s-a prefăcut surprins și i-a explicat: „Persoanele care mi-ar putea fi utile sînt puține la număr, le cunosc și nu cred că m-am purtat urît cu ele. Cît despre cei care mi-ar putea face rău, Pissarro și compania, ei fac scandal mai mult pentru talentul decît pentru caracterul meu. Degeaba m-aș sili, capul meu îi face întotdeauna pe ceilalți să creadă că îi disprețuiesc și n-am ce face. Și apoi, ce naiba! nu cîștigi niciodată nimic dacă faci curte unor imbecili. Iar eu am destule motive să disprețuiesc o bună parte a lumii"[28]. Împărțindu-și astfel anturajul în oameni „utili" și restul, Gauguin a început să mediteze cum își putea folosi mai bine noii cunoscuți din rîndul simboliștilor.

În fiecare luni, pe la ora nouă seara, simboliștii și prietenii lor se adunau la *Café Voltaire* în *place de l'*Odéon. Aici, Gauguin i-a întîlnit pe Verlaine, bolnav, mergînd cu greutate, pe Jean Moréas, Charles Morice, Albert Aurier, Jean Dolent, Julien Leclercq, Alfred Vallette, redactorul-șef al revistei *Mercure de France* și pe frumoasa lui soție, Madame Rachilde, pe Henri de Régnier, Viélé-Griffin, Edouard Dujardin, Laurent Tailhade, Maurice Barrès, Brouillon (care, sub numele de Jean de Rotonchamp, a scris mai tîrziu o carte despre Gauguin), precum și pe mulți

alții. La una din aceste întîlniri, înaintea venirii lui Gauguin, Vallette a proclamat într-o seară că mișcării simboliste îi lipsea încă un singur lucru, un teatru. Această remarcă a fost imediat însușită de un tînăr, viitor poet și viitor cumnat al lui Emile Bernard, Paul Fort, pe atunci în vîrstă de șaptesprezece ani. Puțin după aceea, Fort avea să înființeze, aproape de unul singur și fără mijloace, deși s-a bucurat de sprijinul tuturor simboliștilor, un teatru al său, Théâtre d'Art, menit să rivalizeze cu Théâtre Libre al lui André Antoine, ce reprezenta școala naturalistă. Printre pictorii pe care Fort i-a angajat să-i deseneze decoruri sau programe s-au numărat Emile Bernard, Sérusier, Vuillard, Bonnard și — potrivit memoriilor lui Fort — Gauguin, pe care Fort l-a cunoscut precis la *Café Voltaire*[29].

Inspirat probabil de schimbul său de idei cu diferiții simboliști, Gauguin a așternut pe hîrtie cîteva note sugerate de studiile despre artă ale lui Huysmans, apărute în 1889 sub titlul *Certains*. Gauguin își formula satisfacția față de schimbarea de atitudine a lui Huysmans din epoca sa naturalistă (deși *naturalistul* Huysmans fusese primul care, în 1881, îl lăudase pe *impresionistul* Gauguin), dar în același timp ataca opiniile sale despre artă. Huysmans scrisese despre Redon într-un capitol intitulat *Le Monstre*, iar Gauguin obiecta în cuvinte care nu este improbabil să-i fi fost sugerate de Redon însuși. „Nu văd în ce privință face monștri Odilon Redon — scria Gauguin. Sînt ființe imaginare. El este un visător, un imaginativ . . . Natura are infinituri misterioase și o putere a imaginației . . . ea se manifestă variindu-și mereu producțiunile. Artistul însuși este unul din mijloacele ei și, pentru mine, Odilon Redon este unul din cei aleși pentru a continua creațiunea. La el visele devin realitate prin verosimilitatea pe care le-o dă [Redon utiliza cuvinte asemănătoare]. Toate plantele sale, ființe embrionare, esențialmente umane, au trăit odată cu noi; fără îndoială că au și ele partea lor de suferință . . . Redon vorbește cu

creionul său; materia să fie cea pe care o urmăreşte el cu ochiul său interior? Nu văd în toată opera lui decît un limbaj al inimii, foarte uman şi deloc monstruos. Ce importanţă are mijlocul de expresie? Mişcarea impulsivă a inimii!"

După ce răspundea tendinţei prea literare şi excesive a lui Huysmans de a vedea în pictura lui Redon o acumulare de orori fabuloase dar anormale, Gauguin continua: „Huysmans vorbeşte despre Gustave Moreau cu foarte mare stimă. De acord, şi noi îl stimăm, dar pînă unde? În acest caz, avem un spirit esenţialmente neliterar, dar care doreşte să fie literar. Astfel, Gustave Moreau nu vorbeşte decît o limbă deja scrisă de oamenii de litere; e într-un fel o ilustrare a unor istorii vechi. Impulsul lui e departe de inimă, de aceea îi place bogăţia bunurilor materiale. Pe acestea le introduce pretutindeni. Din orice fiinţă omenească face cîte o bijuterie acoperită de alte bijuterii... Pe scurt, Gustave Moreau cizelează bine. Prin contrast, Puvis de Chavannes nu vă zîmbeşte; impulsurile lui nu vă zîmbesc deloc. Simplitatea, noblețea nu mai sînt la modă. Ce vrei, eminent critic de artă, aceşti oameni vor avea şi ei odată epoca lor. Dacă nu pe planeta noastră, pe alta, mai propice lucrurilor frumoase..."[29a].

Nu încape nici o îndoială că şi în dezbaterile sale cu simboliştii Gauguin a exprimat opinii similare. Dacă nu a reuşit să le insufle admiraţie pentru Redon şi Chavannes — pe care ei îi apreciau dinainte — cel puţin i-a ajutat poate să-şi înţeleagă mai bine obiectivele şi a contribuit poate să-i determine să înlocuiască abordarea exclusiv literară a acestor pictori printr-o abordare mai atentă la scopurile lor artistice şi plastice. În acest fel este posibil ca Gauguin să fi jucat un rol important în modul de a aprecia arta al simboliştilor.

În domeniul micilor publicaţii simboliste avuseseră loc multe schimbări. *La Vogue* a dispărut definitiv în 1889 şi în acelaşi an simboliştii au abandonat revista anarhistă *La Cravache;* din

1890, *La Revue indépendante* a devenit un organ al regaliştilor care urmăreau reinstaurarea dinastiei de Orléans şi a generalului Boulanger (acesta din urmă avea curînd să se sinucidă în exil în Belgia). În aceste condiţii, scriitorii şi poeţii s-au grupat în jurul unor noi periodice: *Art et Critique* şi *Entretiens politiques et littéraires*, amîndouă create în 1890; concomitent, cei trei fraţi Natanson — prieteni intimi cu Nabiştii şi cu Lautrec — pregăteau primul număr din *La Revue Blanche*, care avea să apară ceva mai tîrziu, în 1891. Totodată simboliştii au preluat şi revista *Les Hommes d'Aujourd'hui*, o mică publicaţie săptămînală de patru pagini format mic, fiecare număr fiind consacrat „profilului" cîte unei personalităţi, al cărei portret era imprimat pe copertă. Verlaine a scris o mare parte din aceste articole dedicate, între alţii, lui Rimbaud, René Ghil şi Anatole France; Fénéon a scris despre Gustave Kahn şi Signac; Lecomte despre Pissarro; Jules Christophe despre Seurat, Dubois-Pillet şi Luce; Charles Morice despre Redon; Emile Bernard despre Cézanne şi van Gogh; Wyzewa despre Dujardin. Alte numere au fost dedicate lui Henri de Régnier, Aristide Bruant, Verhaeren, Maeterlinck şi Toulouse-Lautrec. Charles Morice tocmai pregătea un număr Gauguin. Însă cel mai important dintre aceste noi periodice a fost *Le Mercure de France*, care a apărut pentru prima dată în ianuarie 1890 şi în care avea să apară în curînd articolul lui Aurier, promis de atîta vreme, despre Gauguin; manuscrisul a fost gata la 9 februarie 1891.

Printre artiştii care participau la întrunirile de la *Café Voltaire*, bastionul revistei *Le Mercure de France*, se aflau cîteodată Nabiştii, altă dată Redon, însă cel mai asiduu se dovedea a fi Carrière, cel ce pictase de curînd un portret al lui Verlaine. Gauguin a legat o prietenie strînsă cu Carrière, care s-a oferit imediat să-i facă şi lui portretul, deşi nu-i plăcea cum arată gura pictorului[30]. De vreo trei ori i-a pozat, într-o cămaşă cu broderii colorate, cum purtau ţăranii

bretoni duminica şi cu care Gauguin se arăta prin Paris; spre marea lui surprindere, în portretul lui Carrière, semăna cu Delacroix. În schimb, el i-a dăruit lui Carrière un autoportret pictat în Bretania şi care îi accentua în mod deosebit trăsăturile puternice, masive, deşi era destul de subtil şi delicat executat[31]. În mod straniu, Gauguin s-a aflat o scurtă vreme sub influenţa lui Carrière desenînd, la recomandarea lui Jean Dolent, cîteva ilustraţii pentru o dramă de Madame Rachilde, publicată în volum. Este adevărat că Dolent era un admirator fanatic al lui Carrière şi Gauguin a vrut poate să-şi mulţumească amîndoi prietenii, şi poetul şi pictorul. În ansamblu, relaţiile sale cu Carrière erau mai degrabă intelectuale decît artistice, deşi ulterior Carrière şi-a formulat admiraţia pentru Gauguin în termeni destul de rezervaţi[32]. În orice caz, nu se vede nici o urmă de influenţă a lui Carrière în portretul foarte meticulos al lui Moréas, sau în acela plin de incisivitate al lui Mallarmé, pe care Gauguin avea să le picteze curînd. El a făcut deasemeni o schiţă după un tablou de Puvis de Chavannes, care urmă să apară mai tîrziu însoţită de cîteva versuri ale lui Charles Morice. Gauguin a gravat portretul lui Mallarmé; operaţia a avut loc în atelierul lui Léon Fauché, unul din participanţii minori la expoziţia de la Volpini; consultaţiile tehnice Gauguin le-a primit de la Carrière.

Portretele lui Moréas şi Mallarmé sînt printre puţinele amintiri tangibile despre iarna 1890—91, cînd pictorul a frecventat cercurile simboliste din Paris. De fapt, discuţiile erudite nu-l interesau decît cu moderaţie; el venise la Paris pentru a-şi urmări proiectele şi avea lucruri mult mai importante de făcut. În plus, dispunea de foarte puţin timp deoarece nu mai avea deloc bani, iar ospitalitatea şi răbdarea lui Schuffenecker se apropiau de sfîrşit. Gauguin a început deci să caute o galerie unde să-şi poată ţine expoziţia plănuită. În absenţa lui, schimbări importante se produseseră în viaţa artistică pariziană şi pictorul le studiase probabil amănunţit în ideea de a se

agăţa de orice se putea dovedi util pentru străda-niile sale.

La Goupil (adică la galeria Boussod & Valadon) postul lui Theo van Gogh fusese repede oferit unui tînăr, Maurice Joyant, coleg de şcoală cu Lautrec şi căruia dl. Boussod îi spusese: „Gerantul nostru, un fel de nebun deatminteri, ca şi fratele său, pictorul ... a aculumat nişte lucruri oribile ale unor pictori moderni care ne dezonorează casa ... Veţi găsi şi un număr de pînze ale unui peisagist, Claude Monet, care începe să se vîndă în America ... În ce priveşte restul, sînt nişte lucruri oribile; descurcaţi-vă şi nu ne întrebaţi nimic, altfel închidem prăvălia“[33].

Făcînd inventarul, Joyant a descoperit cu bucurie printre „ororile“ adunate de Theo van Gogh nu numai o mulţime de tablouri ale lui Monet, ci şi cîteva desene cu dansatoare de Degas, o serie de peisaje de Pissarro, vreo duzină de pînze de Guillaumin, o serie de Daumier, Jongkind, Redon, Toulouse-Lautrec, sculpturi de Barye şi vreo douăzeci de picturi precum şi cîteva sculpturi de Gauguin. Cum majoritatea acestora fuseseră lăsate în grija lui Theo van Gogh, pictorul şi le-a retras acum pe cele mai multe, printre care *Cristul galben*, *Cristos în grădina de măslini* şi *La belle Angèle*, care îi plăcuse atît de mult lui Theo. Dată fiind atitudinea ostilă a proprietarilor, aparent Joyant s-a temut să organizeze o expoziţie cu lucrările lui Gauguin, care acum se gîndea să-şi vîndă la licitaţie un grup de tablouri ca să poată strînge banii pentru călătorie. Dar în acelaşi timp, el a stabilit relaţii prieteneşti cu Joyant, deoarece avea intenţia să-i trimită picturi de-ale sale din Tahiti.

De asemenea, Gauguin l-a vizitat pe Tanguy, în speranţa că bătrînul i-ar putea vinde nişte pînze cît era plecat; i-a lăsat cel puţin o pînză, cu instrucţiunea de a nu o vinde. Tanguy, care urma să se mute în curînd într-un local mai mare pe aceeaşi stradă, avea acum destul de mulţi vizitatori, căci avangarda literară şi artistică trecea tot mai des pe la el să vadă lucrările lui Vincent

van Gogh; un mare număr din ele îi fuseseră lăsate deocamdată de văduva lui Theo, pînă ce urma să le ducă pe toate în Olanda. Un pictor german aflat la Paris în 1891 şi-a amintit mai tîrziu cum, coborînd într-o zi dealul Montmartre, s-a oprit intrigat în faţa vitrinei negustorului de vopsele:

„În mijloc se găseau cîteva tuburi de culori şi mai multe pensule, simboluri ale profesiunii lui, dar pe cele trei laturi atîrnau pînze sălbatice, de o forţă şi o intensitate a culorii cum nu mai văzusem înainte în pictură. Peisaje meridionale sub un soare arzător şi naturi moarte cu mult bun gust artistic, parţial foarte simplificate şi stilizate şi avînd obiectele reprezentate mărginite de conture albastru închis, modalitate nouă şi îndrăzneaţă de a spori calitatea decorativă a tabloului. Un afiş mic anunţa: «Mare colecţie înăuntru». Am intrat. Prăvălia mică şi îngustă, care se prelungea cu o curte interioară de unde primea lumină printr-o fereastră largă, era înţesată cu teancuri de pînze neînrămate. O femeie micuţă, ce semăna cu o ţărancă din Normandia, ne-a condus vorbind neîncetat: «Nu-i aşa, domnilor, un mare pictor, un mare artist. Bietul de el, s-o sfîrşească atît de tragic. I-am spus întotdeauna soţului meu că vom fi răsplătiţi odată şi odată, că pînă la urmă tot va fi recunoscut»[34]. Le-a cerut cîte 100 de franci pe tablou.

Însă Gauguin, la care noul său prieten Jean Dolent admira „legitima ferocitate a unui egoism productiv“[35] şi care se opusese deja intenţiei lui Bernard de a organiza o expoziţie retrospectivă din opera lui van Gogh, a simţit probabil că era cam tîrziu acum pentru a vinde pictura lui Vincent şi că Tanguy ar face mai bine să impună producţiile celor în viaţă.

Dacă Tanguy nu avea loc să-i facă o expoziţie lui Gauguin, Durand-Ruel în schimb nu simţea nici un îndemn să-i ofere spaţiu la el. Paul Durand-Ruel, al cărui concurent serios ameninţa să devină Theo van Gogh, îşi asumase practic încă o dată exclusivitatea asupra impre-

sioniştilor, deşi Georges Petit încercase să-i spargă acest monopol (convingîndu-l pe Sisley să treacă la galeria sa). După contractul de scurtă durată cu Theo van Gogh, Monet a refuzat să mai acorde vreunui negustor drepturile exclusive asupra operei sale, dar vînzările şi le efectua cel mai adesea tot prin intermediul lui Durand-Ruel. Pissarro, care sperase să-şi creeze o poziţie mai bună cu ajutorul lui Theo van Gogh şi să ajungă astfel să trateze în condiţii mai avantajoase cu Durand-Ruel, a trebuit acum din nou să accepte preţurile oferite de acesta, deoarece pictura sa părea să nu intereseze pe nimeni. În 1890, Durand-Ruel a încercat chiar să organizeze o nouă expoziţie colectivă a impresioniştilor, care nu mai expuseseră împreună din 1886, dar a fost nevoit să renunţe la idee fiindcă Monet a refuzat să participe. În martie 1891, fiind tot mai convins, şi în mod justificat, că în America va găsi o piaţă nouă pentru tablouri, Durand-Ruel a deschis o expoziţie cu picturi de Monet, Sisley şi Pissarro la New York. Pentru luna mai 1891, el pregătea la Paris o expoziţie de *Căpiţe de fîn* ale lui Monet, prima încercare a artistului de a surprinde, într-o serie de cincisprezece tablouri, diferenţele subtile de lumină — de la răsărit pînă la asfinţit — aşa cum apăreau ele pe acelaşi obiect.

Cum lucrările sale începeau să se vîndă, Monet şi-a putut cumpăra casa de la Giverny, unde şi locuia, şi a continuat să-şi ridice preţurile încet, însă regulat. Recenta înlesnire financiară i-a permis în 1889—90, să se angajeze într-un proiect generos şi foarte drag inimii lui: organizarea unei colecte printre admiratorii lui Manet, cu scopul de a cumpăra de la văduva artistului tabloul *L'Olympia* şi a-l oferi naţiunii. Suma totală adunată a fost de 19.415 franci. Printre participanţii la colectă s-au aflat Durand-Ruel, Fantin-Latour, Degas, Roger Marx, Puvis de Chavannes, Dr. de Bellio, Pissarro, Raffaëlli, Rodin, Renoir, Monet însuşi, Mirbeau, Mallarmé, Huysmans, Georges Petit, Geffroy, Antoine de La Rochefoucauld,

Carrière, Lautrec, Caillebotte, Duret, Sargent și mulți alții. Numai Zola a refuzat să contribuie, explicînd că opera lui Manet, al cărui apărător fusese mai înainte, trebuie să fie admisă la Luvru automat și nu sub forma unui cadou oferit de un grup de prieteni, ce puteau fi suspectați că vor să urce prețurile pictorului. Dar administrația a ridicat obiecții neașteptate, prevalîndu-se de o regulă care interzice expunerea în Luvru a unei lucrări de un artist mort în urmă cu numai șase ani; s-a promis totuși că *L'Olympia* va fi acceptată zece ani după moartea lui Manet, între timp fiind expusă la Muzeul Luxembourg[36]. Aici a mers ulterior Gauguin și a pictat o copie după ea.

Aceste evenimente i-au adus o dată în plus pe impresioniști în centrul atenției generale. Activitatea intensă a lui Durand-Ruel a dus și la înființarea unei publicații, *L'Art dans les Deux Mondes*, apărută din noiembrie 1890 pînă în iulie 1891 și care prezenta reproduceri ale unor opere de artiști de-*ai lui*, împreună cu articole despre Monet și Pissarro semnate de Mirbeau; despre Renoir, Boudin și Seurat de Wyzewa; despre Sisley de Lecomte; despre Degas (care n-a fost de acord cu această inițiativă), Monet și Whistler de Geffroy, etc. Revista mai publica însemnări ample despre evenimentele artistice din America, precum și notițe scurte în legătură cu licitația pe care Gauguin plănuia s-o organizeze și la care Durand-Ruel acceptase să oficieze în calitate de expert.

Refuzînd să expună tablourile lui Vincent van Gogh — o hotărîre luată, poate, sub influența sentimentelor sale potrivnice față de fratele pictorului — Durand-Ruel era gata, în schimb, să patroneze un personaj destul de bizar, care își spunea „Sâr" Mérodack Joséphin Péladan și care fondase un ordin artistic, mistic, religios, idealist și spiritualist al Rozicrucienilor catolici, finanțat generos de pictorul Antoine conte de La Rochefoucauld. Péladan își făcea uneori apariția la întrunirile de la *Café Voltaire* și expunea o vari-

antă proprie de simbolism, încropită de el însuşi, pozînd în apărătorul trimis de cer al unor idei estetice învechite, parţial desprinse de la Dante şi Leonardo şi destinate să renoveze arta prin misticism. Adagiul său favorit era un citat din Pascal: „Ce zădărnicie şi pictura, care atrage admiraţia prin asemănarea ei cu lucrurile, deşi nu admirăm niciodată originalele!" Printre aderenţi la ordinul lui Péladan avea să se numere curînd şi Emile Bernard.

Ivirea zgomotoasă a lui Péladan ca o forţă activă în lumea artistică — el fusese romancier şi cronicar al Salonului timp de cîţiva ani — nu era decît un alt simptom al misticismului crescînd ce găsea un ecou tot mai mare în rîndurile publicului larg şi care apăruse în prelungirea simbolismului, ca o vulgarizare a aspiraţiilor ezoterice ale poeţilor. Acest misticism era însoţit de o reînviere a ocultismului, de o preocupare generală pentru tot ce era interzis, miraculos, terifiant, pe scurt un amestec ciudat de activităţi spiritualiste. Deşi era un vechi anarhist, pe Camille Pissarro îl îngrijorau în mod deosebit aceste noi tendinţe. „Cei ce urmează noul curent — îi scria el fiului său — sînt influenţaţi de reacţiunea burgheză... Toată istoria n-are drept scop decît să pună beţe-n roate mişcării [de nelinişte socială] care se tot accentuează; trebuie deci să ne ferim de aceia care, sub pretextul socialismului, al artei idealiste, al artei pure, etc., urmează într-adevăr o mişcare, dar o mişcare falsă, arhifalsă, care poate că este o necesitate pentru o anumită categorie de oameni, dar nu pentru noi care avem un cu totul alt ideal de făurit!"[37].

Noul Salon, deschis de Péladan pentru prezentarea lucrărilor rozicruciene, aducea de fapt a patra expoziţie pe scena pariziană, căci Salonul oficial se divizase recent în două societăţi rivale, lor adăugîndu-li-se şi Salonul Independenţilor. Anul 1890 a cunoscut o revoltă în cadrul comitetului care conducea *La Société des Artistes Français*, organizatoarea Salonului anual, în legătură cu problema recompenselor (desfiinţată o

dată pentru totdeauna de Independenţi). Deoarece vechea societate, condusă de Bouguereau — de unde şi expresia lui Cézanne *„le Salon de Bouguereau"* — se crampona de prerogativele ei, adversarii, în frunte cu Meissonier, care avea să moară curînd după aceea, au format *La Société Nationale des Beaux-Arts*, cu reguli ceva mai liberale. Dacă studenţii Academiei Julian şi „banda" lui Cormon au rămas credincioşi vechiului grup, noul grup număra în rîndurile sale pe Puvis de Chavannes, Carolus-Duran, Stevens, Sargent, Boldini, Carrière şi Rodin. Atît Sisley cît şi Anquetin au hotărît să expună împreună cu membrii noii societăţi, însă Renoir, care expusese cu cea veche în 1890, s-a abţinut de la amîndouă.

În februarie 1891, Gauguin îi scria din Paris soţiei sale: „Grupul Meissonier inaugurează anul acesta o secţiune de artă sculpturală. Am primit ieri un delegat din partea acestor domni, pe fiul lui [Ernest] Renan, care avea sarcina să mă invite neapărat să-mi expun ceramica şi sculpturile în lemn. Fiind aproape singurul din acest domeniu, în orice caz, cel mai puternic şi mai cunoscut, am posibilitatea să dobîndesc ceva succes . . ."[38].

Gauguin îşi punea mereu mari speranţe de succes în fiecare nouă prezentare publică a operelor sale. Primind o invitaţie la expoziţia din 1891 a celor XX (în care îi ceruse lui Octave Maus să-l includă şi pe prietenul său Filiger, ca pe un artist independent de mare talent), Gauguin trimisese la Bruxelles două vase mari, o statuetă din gresie emailată şi cele două basoreliefuri ale sale din lemn policrom: *Fiţi îndrăgostite* şi *Fiţi misterioase*. (Finch expunea şi el cîteva faianţe şi două farfurii pictate după teoriile lui Charles Henry despre armonie, ritm şi măsură.) Alţi oaspeţi ai grupului celor XX erau Angrand, Chéret, Filiger, Guillaumin, Pissarro, Seurat — care avea să moară doar cîteva săptămîni mai tîrziu — şi Sisley; expoziţia mai cuprindea şi o mică retrospectivă van Gogh. Manifestarea a fost atacată

imediat de către de Groux, fostul membru al grupului care fusese exclus datorită opoziţiei lui la prezenţa lui van Gogh şi care acum îl alesese pe Gauguin drept ţintă a răfuielilor sale perfide. Şi dacă pictorul a primit vreo tăietură din presă în legătură cu expoziţia, el a fost cu siguranţă încă o dată profund dezamăgit.

Criticii belgieni reacţionari au trăit o mare satisfacţie cu ocazia expoziţiei celor XX. Ca şi cum timpul fusese dat înapoi cu vreo treizeci de ani şi ca şi cum încercau să-şi depăşească tardiv colegii francezi în atacurile lor anterioare la adresa impresioniştilor. Sau pur şi simplu Bruxelles-ul era în urma Parisului şi numai acum îşi dădea seama de „ameninţarea" artei moderne, în ciuda bătăliei curajoase pentru modernism purtate de grupul celor XX timp de atîţia ani? Gauguin şi Seurat au fost batjocoriţi în chipul cel mai nemilos, dar Pissarro şi van Gogh şi-au primit şi ei porţia de insulte.

Un critic îl numea pe Gauguin „un imagist pornograf, a cărui sublimă ignoranţă n-a fost niciodată depăşită de pictorii din Pădurea Neagră". Altul spunea despre artiştii invitaţi: „... Pissarro, Seurat, al cărui *Vacarm*, ce aminteşte de [dansatoarea de la *Moulin Rouge*] Grille d'Egout, valorează cît şi *La Grande Jatte*, răposatul Vincent van Gogh care, de departe, cred că rîde cu poftă cînd vede nişte gură-cască întrebîndu-se ce a vrut să spună în pînzele lui stupefiante... toate acestea sînt farse exagerate şi glume care nu mai ţin. Gauguin, care a inventat gauguinismul, afirmă cu autoritate incontestabilă tot ce se poate născoci mai stupid şi mai nerealizat pentru a epata un public destul de idiot ca să cadă în cursă". Un altul îl califica pe Gauguin drept „un temperament erotico-macabru de libertin genial, de diletant infam, bîntuit de viciu" şi îi caracteriza basoreliefurile din lemn ca fiind o „sculptură diformă de faun, pline de sadism, cu sărutări groase şi imunde, cu limba bifurcată ce se plimbă senzual pe o barbă impregnată de bale". Acelaşi autor era la fel de

violent la adresa *Vacarmului* de Seurat: „Această operă nu e decît un spasm frenetic de gnom gîfîind şi de vampir la epoca împerecherii! Imn suprem al cărnii palpitante, însă flatulentă şi cu vine verzi de grăsime, ca mucusul de melc gîtuit, dansatoarele sale au culoarea chelboasă şi moartă a panariţiului*. Este savuroasă cu toate acestea, căci gîfîi, şi nu numai eu, v-o jur, scot limba şi răsucesc braţele nesătule, hipnotizat de accesele hectice ale unei monstruoase şi degradante impudori“[39].

Într-un stil similar, un alt critic relata: „Anul acesta, ca şi în anii precedenţi, invitaţii sînt cei care izbutesc să capteze cea mai mare parte a interesului general. Se cuvine să-l aşezăm în frunte pe Seurat, unul din maeştrii nebuni, care a influenţat cel mai mult tendinţele grupului celor XX. *Vacarmul*, mai mult chiar decît *La Grande Jatte*, lucrare de hilară amintire, vă va da o idee exactă a gradului de aberaţie la care se poate ajunge practicînd această doctrină adacadabrantă ce constă în a nega tot ce există şi a crea o formulă nouă totuşi. Seurat, acest pontif al picturii cu creionul de ceară [pentru sigilarea pachetelor], acest redescoperitor marcat cu emblema geniului, desenează şi mîzgăleşte cu cea mai supremă ignoranţă, propice pensionarilor corecţionarului de la Vilvorde.

„Impresioniştii cercului celor XX ... au poftit la saturnaliile lor poantiliste şi un fabricant de saboţi demn de ei: dl. Gauguin. Acest farsor — căci nu-mi pot închipui că e serios — sculptează în forme masive nişte basoreliefuri din lemn policromat care amintesc, în afara subiectului lor, bineînţeles, de vechile firme flamande. Dl. Gauguin a pornit să sculpteze *à la* Seurat nişte vechi scene erotico-enigmatice! Aceste basoreliefuri: *Fiţi îndrăgostite, veţi fi fericite* şi *Fiţi misterioase* depăşesc orice limită a lipsei de sens“[40].

---

* *Panariţiu*, inflamaţie supurativă a ţesuturilor din jurul unghiilor (med.) (n.tr.)

Ca epilog a apărut un articol ce repeta mai multe glume răsuflate: „Primăria a închis Salonul celor XX, trei vizitatori şi-au dat obştescul sfîrşit din cauza vărsatului de vînt contractat în faţa unui tablou cu puncte; alţii sînt atinşi de boală. O tînără domnişoară din lumea cea mai bună şi-a pierdut minţile. În sfîrşit, sîntem anunţaţi, deşi vestea încă nu ni se confirmă, că soţia unui primar de provincie, care comisese imprudenţa de a vizita Salonul celor XX fiind într-o poziţiune interesantă, a adus pe lume un copil tatuat“[39].

Dacă veştile din Bruxelles nu erau deloc încurajatoare, lucrurile nu mergeau mai bine nici la Paris. În ianuarie 1891, Schuffenecker s-a plictisit definitiv de oaspetele său, care părea că îi tronează peste cămin de parcă ar fi fost al lui, îi folosea atelierul fără să-i pese şi primea vizitatori fără a-i prezenta gazdei, mai mult chiar, închizînd uşa în nasul acestuia din urmă. Lui Gauguin nu i-a ajuns, după cît se pare, să împartă numai acoperişul casei cu Schuffenecker, el a încercat — cu succes poate — să împartă şi soţia acestuia. Deci a fost nevoit să-şi caute o nouă locuinţă, pe care a găsit-o într-un hotel modest din *rue* Delambre, de unde mai apoi s-a mutat în *rue de la* Grande Chaumière, nr. 10. Dar, cu toată mînia lui, Schuffenecker nu s-a putut hotărî să-şi trimită cît colo prietenul indiscret; el s-a purtat civilizat şi a consimţit chiar să-i ţină lucrările la el, deoarece Gauguin nu avea nici unde să le depoziteze, nici unde să le expună.

„Dragul meu Gauguin — îi scria Schuffenecker pe 7 februarie — soţia mea îmi spune că urmează să veniţi mîine pe la mine. Întrucît am de mers în oraş, vă anunţ din timp ca să vă scutesc de un deranj inutil în cazul cînd vizita dumneavoastră ar avea drept scop o explicaţie“. Aici Schuffenecker adăuga: „Dumneavoastră sînteţi făcut pentru a domina, eu pentru a fi indiferent“, însă a şters această frază şi a continuat: „Nici ca oameni, nici ca artişti noi doi nu sîn-

tem făcuți pentru a sta la un loc. Lucrul acesta îl știam demult, iar ceea ce s-a întîmplat mi-a dovedit că aveam dreptate. Sînt hotărît să mă izolez; totul mă împinge spre o asemenea hotărîre, și gusturile și interesele mele. Procedez astfel nu din ură sau din dușmănie — ci pur și simplu din cauza incompatibilității felului nostru de a fi — ceea ce ne va permite să ne strîngem mîna cel puțin cu stimă. Acum, dragul meu Gauguin, vă repet ultimul paragraf din scrisoarea mea precedentă, relativ la pînzele, ceramica și celelalte obiecte ale dumneavoastră din casa mea. N-aș vrea cu nici un preț ca această problemă să vă provoace griji sau deranjamente care să vă prejudicieze, deoarece aveți și așa — mi se pare — destule griji legate de vînzare și de planul dumneavoastră de călătorie. Vă strîng deci cordial mîna și rămîn al dumneavoastră devotat E. Schuffenecker". Scrisese inițial „foarte cordial" și „foarte devotat", însă pînă la urmă a șters cele două adverbe[41].

La scurtă vreme după ce Gauguin a părăsit casa lui Schuffenecker, cînd Willumsen l-a vizitat într-una din multele sale locuințe temporare, el l-a găsit nu departe de *Café Voltaire*. „Locuia într-un atelier la ultimul etaj al unei case de lîngă Odéon. Atelierul era complet gol, cu excepția unui pat de fier în mijlocul încăperii, pe care Gauguin stătea cu o femeie pe genunchi și cînta la ghitară. Singurul obiect pe care l-am văzut acolo a fost o sculptură mică pe șemineu. Era din lemn și Gauguin tocmai o terminase. Reprezenta o femeie concepută în stil exotic; probabil era un vis despre Tahiti, de felul celor care îl bîntuiau pe Gauguin în acea vreme. Îi lăsase picioarele neterminate. El îi spunea *Desfrîul*, poate fiindcă femeia inhala mirosul unei flori. Mi-a dat-o în schimbul unui tablou al meu din Bretania"[42].

Din fericire pentru el, Gauguin a cunoscut la Schuffenecker pe unul din prietenii acestuia, Georges-Daniel de Monfreid, un pictor participant și el, modest însă, la expoziția de la Volpini

și care îi oferea lui Gauguin să-i folosească atelierul situat, ca și pavilionul lui Schuffenecker, în cartierul plăcerilor. Astfel, deși locuia într-o cameră de hotel sordidă, Gauguin putea cel puțin să-și continue lucrul, deși nu a realizat prea multe în cursul șederii sale deosebit de agitate în Paris. Dar, sub inspirația tuturor discuțiilor despre simbolism, el a pictat un mare tablou în care încerca să înfățișeze esența acelor dezbateri.

Simbolismul acestei compoziții este relativ simplu: într-un peisaj breton auster, o tînără goală stă culcată în prim plan ținînd o floare în mînă. Lîngă umărul ei, o vulpe, simbol al perversității, își ține o labă pe sînul fetei. În depărtare, foarte sumar schițat, un alai de nuntă breton înaintează în șir indian pe cărare. Titlul este: *Pierderea fecioriei*[43]. Această compoziție, evident, nu a fost rodul unei experiențe vizuale; ea era un produs exclusiv intelectual pentru care artistul, odată stabilit asupra subiectului, și-a căutat un model feminin adecvat și nu foarte frumos[44]. Numele ei a fost Juliette Huet; abia împlinise douăzeci de ani și era modistă. Daniel de Monfreid i-a prezentat-o pictorului pentru ca, nu după mult timp, ea să devină amanta acestuia[44a].

Cu succesiunea sa de planuri orizontale, cu contrastul puternic între paloarea nudului și întunecimea frunzelor din spate, cu saturația culorilor și cu anumite conture îngroșate masiv, cu suprafața plată a mării și a stîncilor opusă dealurilor și dunelor, mai subtil tratate și, în primul rînd, cu semnificația sa mai mult sau mai puțin ascunsă, tabloul *Pierderea fecioriei* combina multe din trăsăturile care îșî făcuseră apariția încă din pînzele pictate de Gauguin în Bretania. În acest tablou, el pare că a vrut să adune toate inovațiile sale stilistice și coloristice într-o redare desăvîrșită a unei viziuni. Mai puțin complicată decît mult discutatul pînă atunci tablou *Lupta lui Iacob cu întregul* și mai puțin subtil decît *Natura moartă cu două vaze*, ea demonstrează în mod mai brutal și mai surprinzător la ce rezultate a putut ajunge Gauguin folosind vocabularul său

sintetist-simbolist. Prin culori, lucrarea anticipează, ca şi unele din pînzele sale bretone anterioare, paleta pe care pictorul avea s-o adopte ulterior în Tahiti.

Preocuparea lui Gauguin pentru Tahiti se vădeşte şi mai puternic într-o altă lucrare executată ceva mai devreme — este datată 1890 — şi care prezintă un subiect în întregime exotic: o Evă goală într-un decor tropical. Aici artistul a combinat reminiscenţe din Martinica (palmierii din planul depărtat) cu elemente ale noului său stil, adică suprafeţe uniforme de culoare mărginite de conture rigide. Pensulaţia variază şi ea de la tuşele delicate ale fazei sale impresioniste pînă la aplicarea total diferită a culorii pe suprafeţele plate. Ambele tehnici aveau să reapară în primele sale tablouri pictate în Tahiti[8].

Cu toate gîndurile orientate spre viitor, Gauguin se învîrtea în Paris ca într-o cuşcă. Fără îndoială că îi era plăcut să fie aclamat ca şef de şcoală de către noii lui prieteni, însă acest succes nu rezolva nimic. Cînd, în februarie 1891, Meyer de Haan l-a dus plin de entuziasm pe compatriotul său nou-venit în Paris, pictorul Verkade, la micul restaurant din *rue de la* Grande Chaumière, vizavi de atelierul Colarossi (unde se spune că Gauguin ar fi dat lecţii de pictură), maestrul de-abia şi-a ridicat ochii din farfurie „cu o privire care părea să întrebe: «Ce imbecil îmi mai aduce şi de Haan?»“ Potrivit amintirilor lui Verkade, Gauguin, „deşi era mai tînăr, dădea impresia unui om de cincizeci de ani, care a trecut prin momente grele, dar care a bravat mereu soarta. Avea un păr lung şi negru care îi creştea pînă foarte jos pe frunte şi purta o barbă scurtă şi rară ce îi descoperea gura cu buze senzuale însă hotărîte, precum şi cea mai mare parte a obrajilor săi gălbejiţi. Ceea ce te izbea la figura lui erau pleoapele grele care dădeau chipului său o expresie de oboseală. Dar nasul puternic şi acvilin mai atenua puţin această impresie şi-i evidenţia energia şi perspicacitatea. I-am fost prezentat maestrului şi celorlalţi obişnuiţi ai

locului, majoritatea pictori străini şi am început să mănînc şi eu supă. Gauguin era foarte tăcut; s-a ridicat curînd şi a plecat. După plecarea lui, de Haan a vorbit pe larg despre arta lui Gauguin"[45].

Deşi nu avusese de fapt decît un contact foarte sumar cu Gauguin, Verkade a plecat entuziasmat de la restaurantul lui Madame Charlotte, întorcîndu-se apoi seară de seară acolo. (Numele proprietăresei era Charlotte Caron; ea îi acorda lui Gauguin un credit foarte generos, acceptînd şi de la el şi de la alţi artişti plata pentru masă în picturi.) Prin intermediul lui de Haan, Verkade l-a cunoscut pe Sérusier, care l-a familiarizat cu teoriile lui Gauguin, precum şi pe ceilalţi Nabişti, în al căror cerc a fost primit. Cam în acelaşi timp, grupul nabiştilor s-a îmbogăţit cu noi membri, pictorul danez Mogens Ballin — care avea recomandări către Gauguin şi Pissarro din partea soţiei primului, aflată în Danemarca — şi cu prietenul lui Daniel de Monfreid, Aristide Maillol, care pe atunci încă picta şi ţesea tapiserii, genuri unde influenţa lui Gauguin devenise vizibilă de cînd Maillol trăise un fel de revelaţie la expoziţia de la Volpini. Dintre nabişti, în mod deosebit Maillol s-a împrietenit cu Denis.

Fără îndoială fericit să afle cîţiva admiratori şi urmaşi frecvenţi nu doar printre poeţi şi scriitori ci şi printre pictori, Gauguin a întreţinut relaţii cordiale cu acest mic grup. Sérusier îl numea chiar „decanul nabiştilor". După întoarcerea sa din armată, Lugné-Poë a împărţit cu Bonnard un atelier mic în *rue* Pigalle, unde veneau deseori să lucreze Denis şi Vuillard, în timp ce Lugné-Poë îşi recita rolurile sau dădea lecţii particulare. Acesta din urmă notează în amintirile sale că Gauguin se număra şi el printre vizitatorii atelierului, alături de Sérusier şi negustorul Le Barc de Boutteville, care avea în curînd să se intereseze în mod activ de pictorii tineri (şi în a cărui galerie mică Bernard avea să organizeze în sfîrşit expoziţia sa van Gogh).

Dintre ceilalți artiști cu care Gauguin a păstrat legătura la Paris a fost și Redon; amîndoi îl admirau nemăsurat pe Edgar Allan Poe. Gauguin îi spusese lui Redon că intenționa să ia cu el la tropice cîte o amintire despre tot ceea ce crease acesta; acum el s-a adîncit și mai tare în studiul operelor bătrînului pictor. Amintirea lor nu l-a părăsit niciodată cu totul, deși nici o influență directă a artei lui Redon nu se constată în pictura ulterioară a lui Gauguin; apare uneori o sugestie vagă a florilor sau a fanteziilor lui Redon, ca și cum unele viziuni proprii ale lui Gauguin ar fi trecut prin filtrul imaginației mistice a lui Redon. Ulterior, Gauguin s-a pronunțat foarte admirativ la adresa lui Redon, numindu-l „acel artist extraordinar pe care lumea se încăpățînează să nu-l înțeleagă. I se va face oare dreptate într-o zi? Da, cînd toți imitatorii lui vor fi fost ridicați pe un piedestal“[46]. În realitate, Redon nu avea practic nici un imitator, deși admiratorii săi în rîndurile generației tinere, și în special dintre Nabiști, începeau să pătrundă în singurătatea în care trăia și picta.

Gauguin nu pare a se fi văzut prea des cu Bernard și nu există nici o mărturie că tînărul pictor ar fi frecventat grupul de la *Café Voltaire*. El nu era nici deosebit de prieten cu Nabiștii, deși dintre aceștia, Denis era, ca și Bernard, un mare admirator al lui Cézanne și Redon și un catolic fervent. (Lui Denis îi revine răspunderea pentru faptul că protestantul olandez Verkade și evreul danez Ballin s-au convertit curînd la catolicism.) Poate că trebuie să punem pe seama greutăților de tot felul, care s-au adăugat la complicațiile lui sentimentale — fiindcă, evident, Bernard nu s-a căsătorit niciodată cu marea sa dragoste — faptul că pictorul a renunțat la călătoria plănuită. Pe de altă parte, este clar că el nu a asistat cu plăcere la aclamațiile primite de Gauguin din partea cercurilor literare, în timp ce eforturile sale rămîneau complet ignorate. Cum și de Haan aparent renunțase la ideea plecării în Tahiti, probabil din cauză că familia îi refuza

fondurile necesare, Gauguin a început acum să vorbească deschis de intenţia lui de a pleca *singur*.

Într-adevăr, Gauguin nu venise la Paris pentru a teoretiza cu simboliştii, pentru a lucra într-un atelier de împrumut sau pentru a se împrieteni cu colegii săi artişti, ci pentru a-şi atinge ţelul propus şi anume de a găsi mijloacele cu care să poată părăsi Europa. Întrucît proiectul deschiderii unei expoziţii personale eşuase, el îşi concentra acum eforturile în vederea organizării unei licitaţii, singura modalitate de a obţine o sumă potrivită de bani dintr-odată. Pentru a elimina posibilitatea unui fiasco, el a pornit deliberat să exploateze bunăvoinţa tuturor cunoscuţilor pe care, oriunde s-ar fi aflat, îi putea utiliza. Pentru el era clar că, dacă îşi făcea scrupule, nu avea să ajungă nicăieri şi că numai prin străduanii nemiloase, inteligente şi neobosite îşi putea atinge ţelul. Nu existau limite dincolo de care să nu meargă, nu exista nici o uşă la care să nu bată pentru a-şi asigura sprijinul necesar, ca să tragă maximum de profit din curentul de simpatie pe care îl simţise în rîndurile tinerilor poeţi şi ale prietenilor acestora.

„Ne zbatem împotriva acelor oameni de geniu îngrozitor de ambiţioşi, care nu doresc decît să strivească tot ce li se iveşte în cale — îi scria Camille Pissarro fiului său. E dezgustător. Dacă ai şti cît de josnic s-a purtat Gauguin pentru a fi ales (aceasta e cuvîntul) om de geniu şi cît de abil! Nu aveai altă soluţie decît să-i uşurezi ascensiunea. Oricare altul s-ar fi retras din pudoare! Chiar eu însumi, cunoscîndu-i situaţia dificilă, n-am putut face altfel decît să-i scriu lui Mirbeau în favoarea lui. Era atît de disperat“[47].

„I-am cerut amicului Monet adresa dumneavoastră — îi scria Pissarro lui Mirbeau — ca să vă întreb dacă ştiţi obiectele de ceramică ale lui Gauguin, atît de căutate, de un gust exotic, barbar, sălbatic şi pline de stil? Dacă dumneavoastră care vă pricepeţi la lucrurile de artă, nu le-aţi văzut niciodată, ar trebui să le vedeţi chiar dacă

sînt ciudate... Aceste obiecte de ceramică se găsesc în număr foarte mare la prietenul său, dl. Schuffenecker... veţi vedea acolo şi cîte ceva din pictura lui"[48].

În acelaşi timp, Charles Morice, care i-l prezentase pe Gauguin lui Mallarmé, s-a dus la poet să-l înscrie pe lista ajutoarelor. Mallarmé considera şi el că sprijinul lui Mirbeau ar fi fost extrem de eficace şi i-a scris în acest sens: „Unul din tinerii mei confraţi de mare talent şi om de inimă, prieten cu pictorul, sculptorul şi ceramistul Gauguin — ştiţi despre cine este vorba! — m-a implorat să vă adresez o rugăminte ca singurului om care poate face un bine în cazul de faţă. Acest artist rar care, cred, a avut parte aici, la Paris, de mai toate chinurile, simte nevoia să se retragă în singurătate şi aproape în sălbăticie... Totuşi ar fi nimerit un articol..."[49].

Prins în acest foc concentric, Mirbeau a cedat graţios. „Desigur că aş scrie, şi încă din toată inima — răspundea el. Îl cunosc nu numai pe Gauguin însuşi, dar şi o parte din opera sa care mă interesează extrem de mult... Aş fi deosebit de fericit să mă văd cu Gauguin şi Morice, iar dacă ar trece o zi pe la Les Damps [casa lui Mirbeau de la ţară], mi-ar face o mare plăcere"[50]. Puţin după aceea, primind vizita celor doi prieteni, Mirbeau îl informa pe Monet:

„Am primit o scrisoare de la Mallarmé înduioşătoare la adresa bietului Gauguin. Trăieşte într-o mizerie neagră. Ar vrea să evadeze din Paris şi să plece în Tahiti... să înceapă cu lucrul de la zero. Era vorba, ca să-l ajutăm să-şi îndeplinească proiectele, să scriu eu la *Figaro* un articol odată cu vînzarea a treizeci dintre pînzele sale. N-a fost prea uşor. În sfîrşit, Magnard [directorul ziarului] s-a hotărît să mi-l accepte. Mă duc mîine la Paris ca să văd cîteva pînze mai recente şi nişte ceramică. Gauguin a fost pe la mine. Este o fire simpatică şi într-adevăr chinuită de toate suferinţele artei. Apoi are un cap admirabil. Mi-a plăcut foarte mult. În cazul acestei naturi puţin cam fruste în aparenţă nu e nelalocul lui să recu-

Scanned with OKEN Scanner

Bernard, *Autoportret — Viziune*, 1891.

Scanned with OKEN Scanner

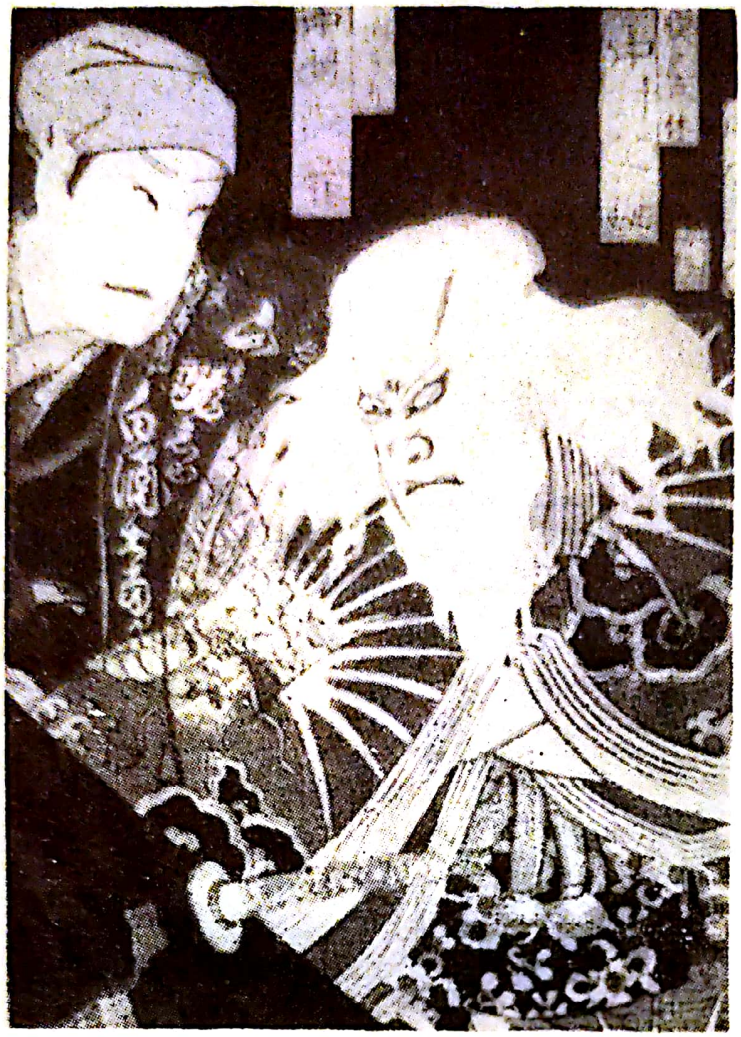
Meyer de Haan, *Fermă la Le Pouldu*, d. 1889, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Gauguin, *Fermă în Bretagne*, d. 1890, Colecţie particulară, Franţa.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Iubește și vei fi fericit*, 1890. Expus cu grupul celor XX în 1891. Museum of Fine Arts. Boston.

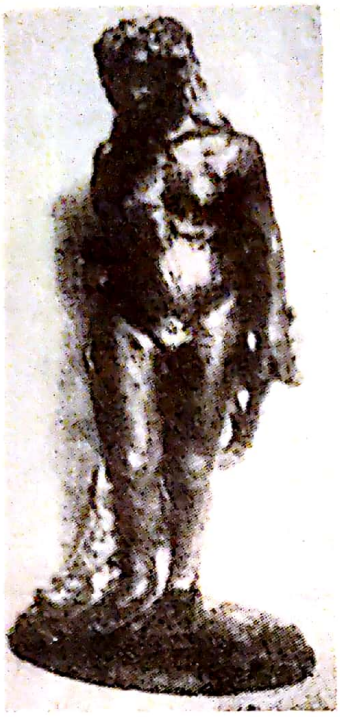
Scanned with OKEN Scanner



Kunichika, *Portretul actorului japonez Hige no I kyu*, c. 1880, Museum of Fine Arts, Boston.

Gauguin, *Autoportret*, 1888—89, Kunstindustrimuseet, Copenhaga.

Scanned with OKEN Scanner



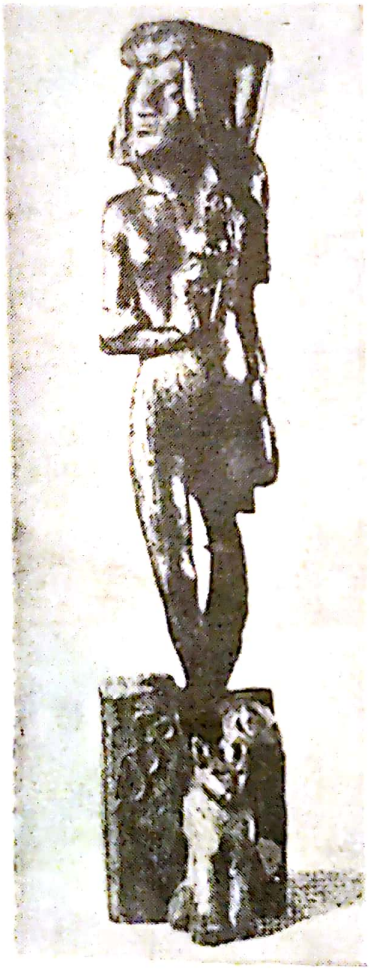
Gauguin, *Fecioara neagră*, 1889—90, Colecția H. Guggenheim, New York

Gauguin, *Eva*, 1888-89.

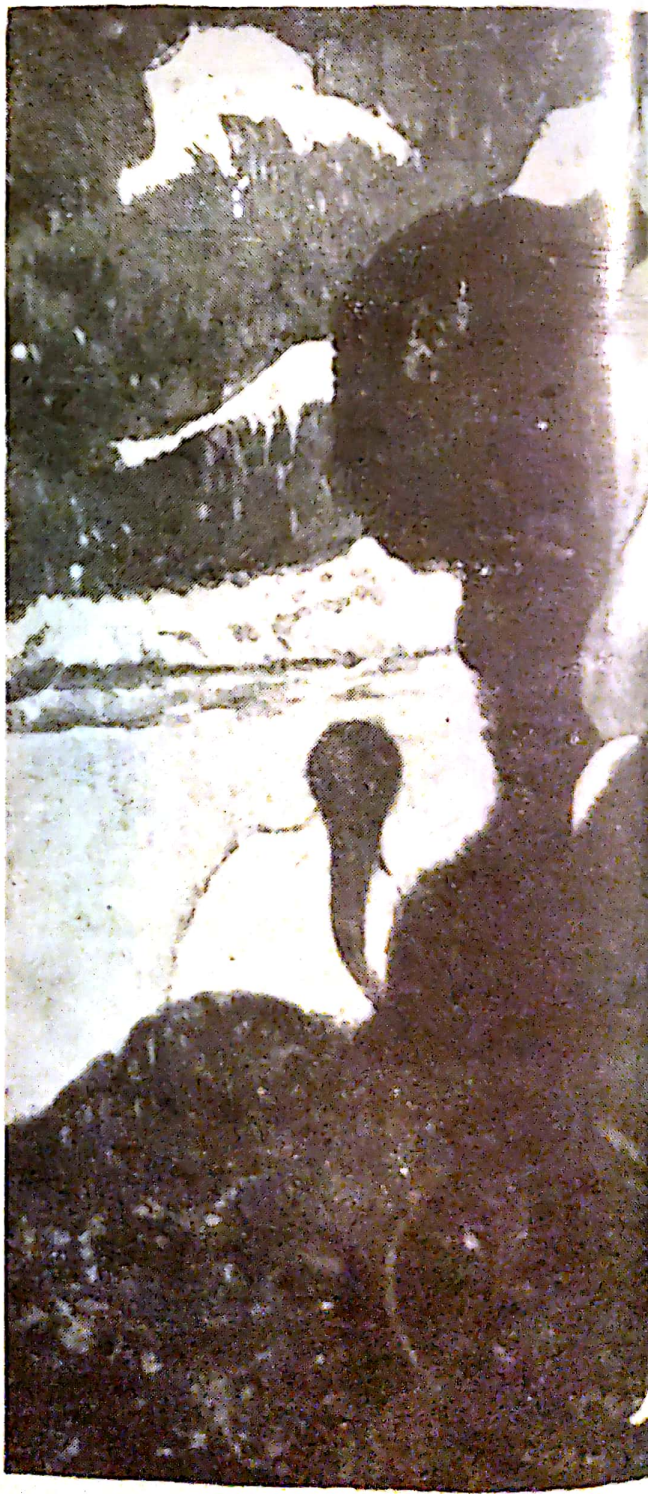
Gauguin, *Cap de femeie*, (D-na Schuffenecker), 1888—89, Colecția E. Reves.

Gauguin, *Natură statică cu stampă japoneză*, Le Pouldu, 1889, Colecția Ittleson, New York.

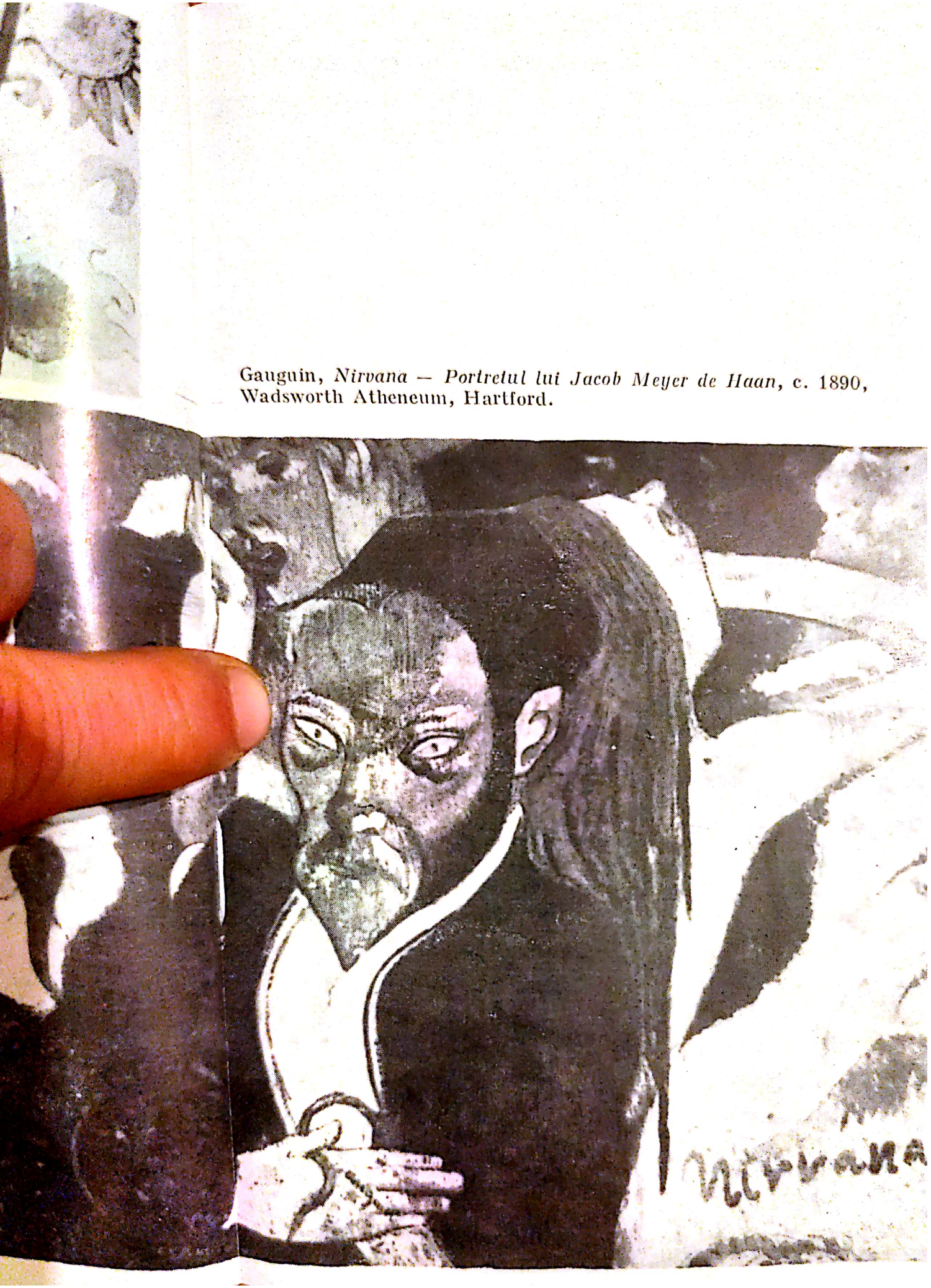
Gauguin, *Femeie din Caraibi cu floarea soarelui*, Le Pouldu, 1889—90, Colecţia H. Bakwin, New York.



Gauguin, *Femeie din Caraibi*, 1890—91, Colecţia J. F. Willumsen, Copenhaga.



Scanned with OKEN Scanner



Gauguin, *Nirvana — Portretul lui Jacob Meyer de Haan*, c. 1890, Wadsworth Atheneum, Hartford.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Fii misterios*, d. 1890. Expus cu grupul celor XX în 1891.

Redon, *Portret imaginar al lui Paul Gauguin*, 1900—1905, Luvru, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Fii simbolist — Portretul lui Jean Moréas*, Paris, 1891, Colecția G. Renan, Paris.

Fotografia lui Odilon Redon, 1890.

Scanned with OKEN Scanner

Bernard, *Portretul lui Paul Sérusier*, Florența, d. 1893, Colecția H. Boutaric, Paris.

Renoir, *Portretul lui Auguste Rodin*, d. 1914.

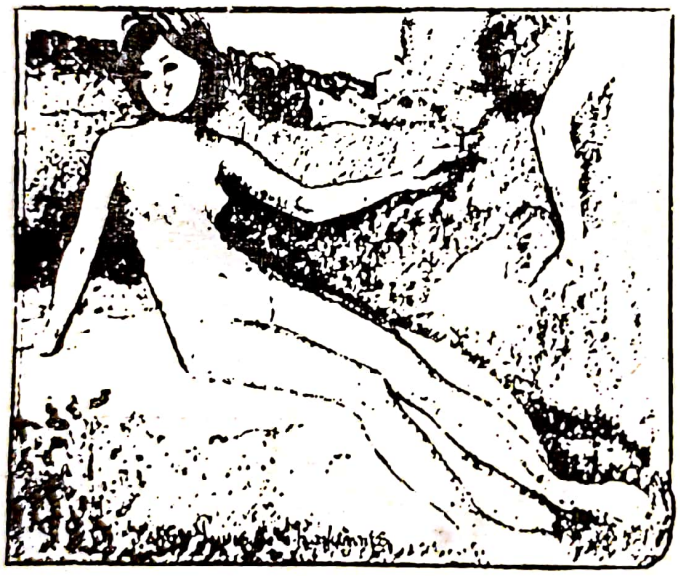
Redon, *Portretul lui Emile Bernard*, d. 1901, Colecția C. Altarriba, Paris.

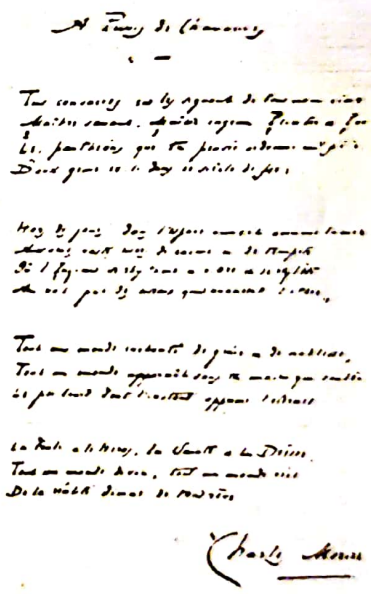
Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Autoportret*, dedicat lui Carrière, c. 1891, Colecție particulară, Virginia.

Carrière, *Portretul lui Paul Gauguin*, Paris, 1891, Colecție particulară, Grosse Pointe, Mich.

Scanned with OKEN Scanner





Gauguin, „*Madame la Mort*“, ilustrație pentru o piesă de D-na Rachilde, 1891, Luvru, Paris.

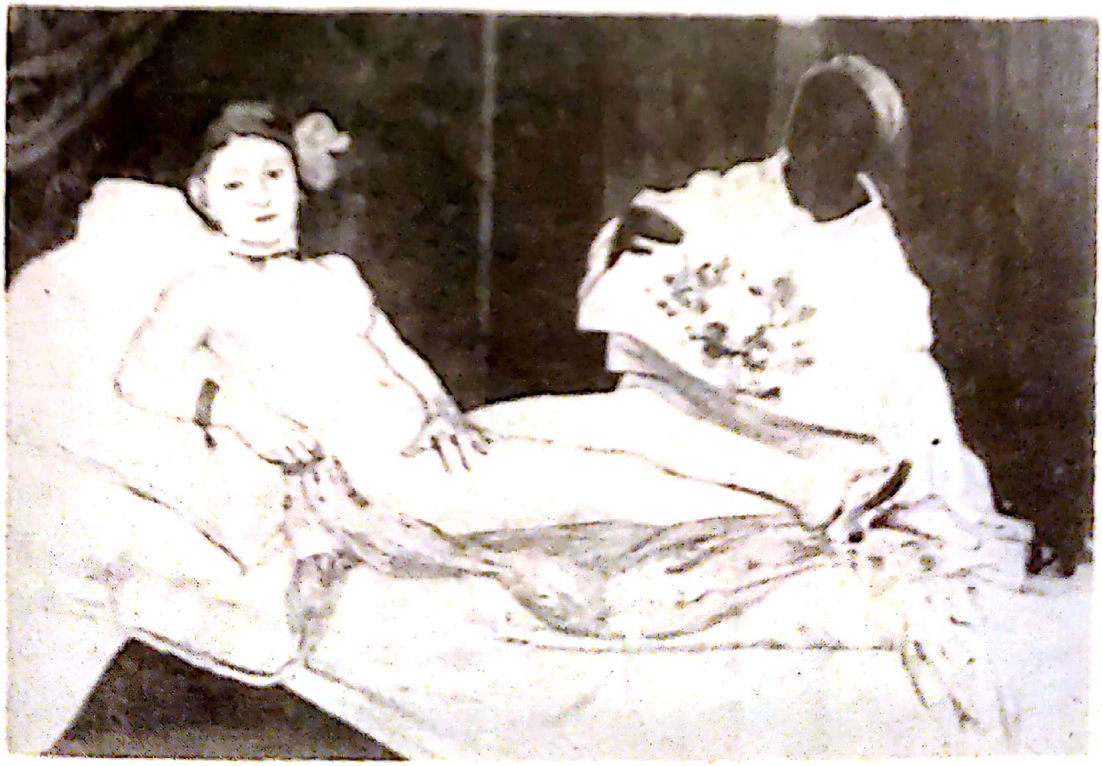
Gauguin, *Desen după „Speranța“ lui Puvis de Chavannes* și un poem de Charles Morice, 1894. Publicat în *Mercure de France*, feb. 1895.

Scanned with OKEN Scanner

Le Petit, *Caricatura lui Sâr Péladan*, 1892.

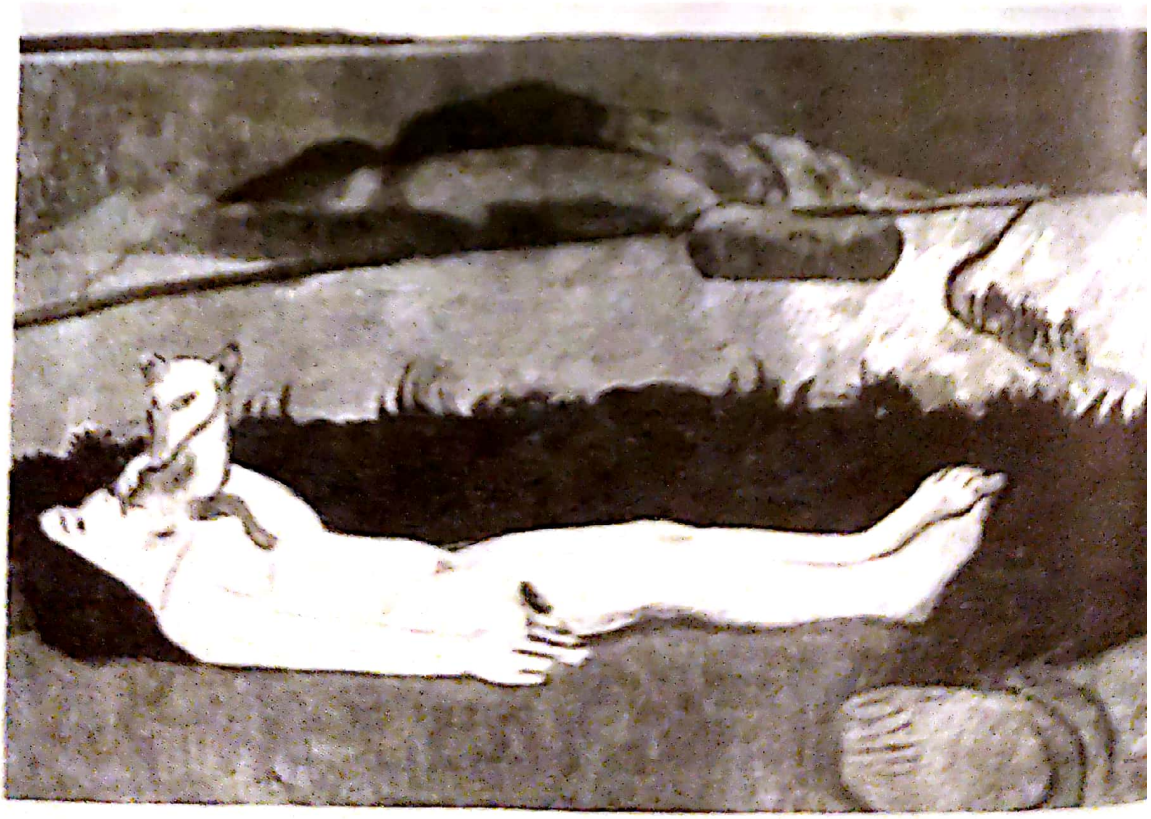
De Monfreid, *Autoportret*, c. 1889, Colecția A. H. de Monfreid, Paris.

Gauguin, *Copie după „Olympia" lui Manet*, Paris, 1893.



Scanned with OKEN Scanner

Bernard, *Portretul D-nei Schuffenecker*, 1888, Colecţia M. Brousson, Paris.



Gauguin, *Pierderea fecioriei*, Paris, 1890—91, Colecţia W. P. Chrysler, jr., New York.

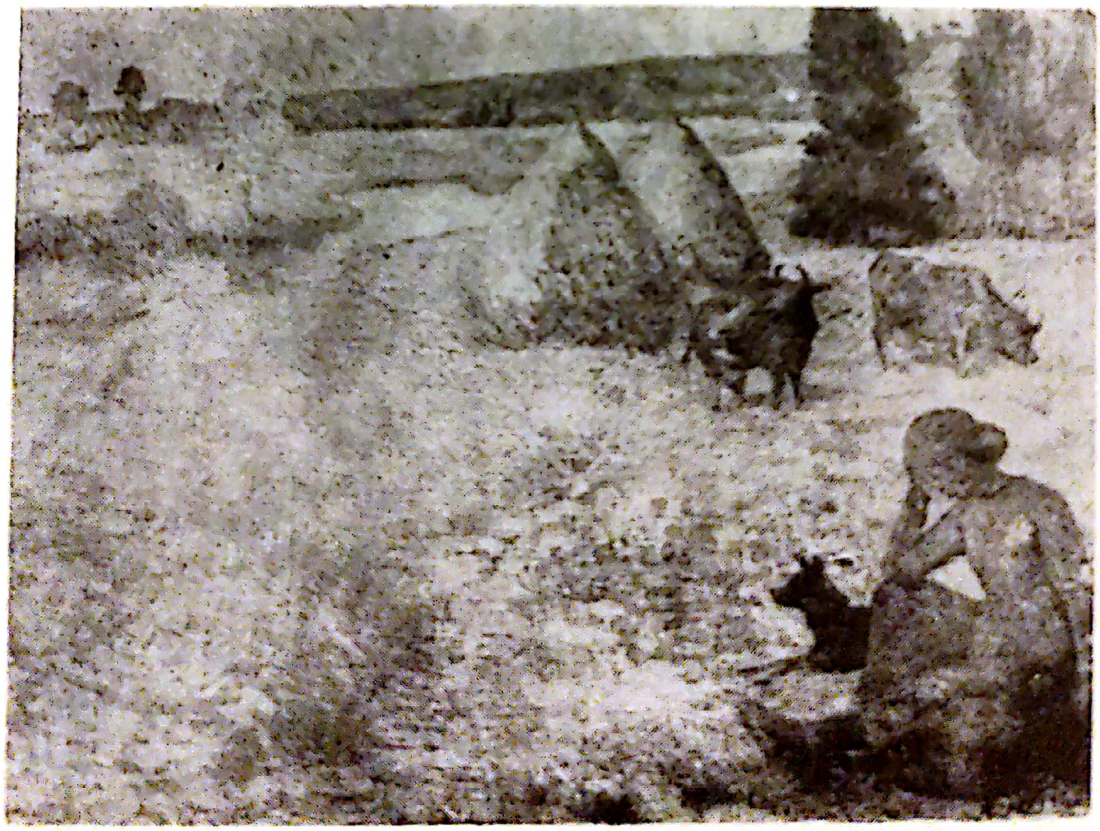
Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Eva*, d. 1890.

Scanned with OKEN Scanner

Verkade, *Portretul lui Paul Gauguin*, Paris, 1891, Colecția D. Denis, Saint-Germain-en-Laye.

Verkade, *Fetiță bretonă*, c. 1891, Colecția D. Denis, Saint-Germain-en-Laye.



Maillol, *Fată păzind vacile*, c. 1890, Colecție particulară, Franța.

Scanned with OKEN Scanner

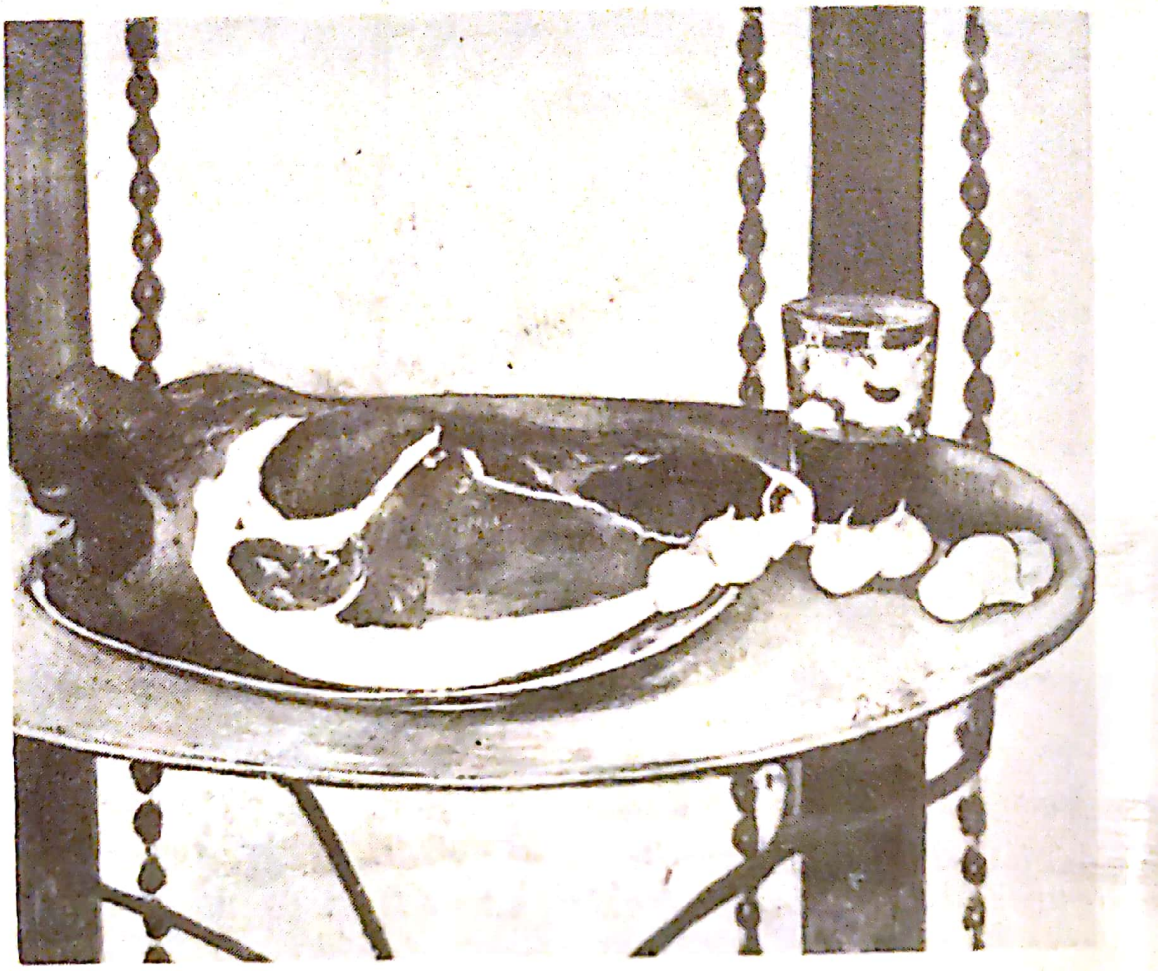
Maillol, *Tinere într-un parc*, c. 1893, Colecția Ph. Gangnat, Paris.

G.-Daniel de Monfreid, *Portret de tinără femeie*, d. 1891, Musée Toulouse-Lautrec, Albi, Franța.

Vallotton, *Portretul lui Octave Mirbeau.*

Vallotton, *Portretul lui Camille Pissarro.*

Scanned with OKEN Scanner



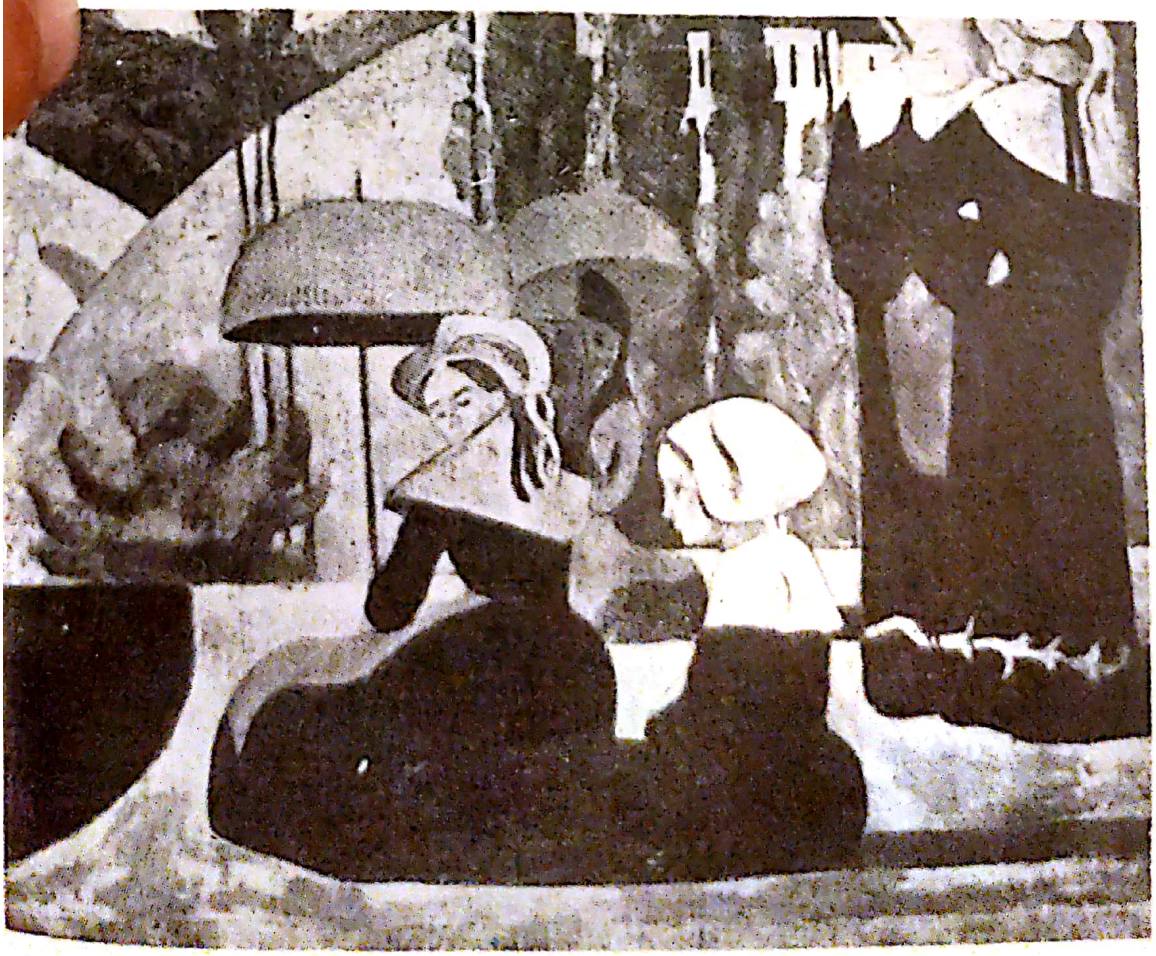
Gauguin, *Natură statică cu şuncă*, c. 1889, Phillips Collection, Washington, D. C.

Bernard, *Autoportret*, 1892, Colecţie particulară, Franţa.

Scanned with OKEN Scanner

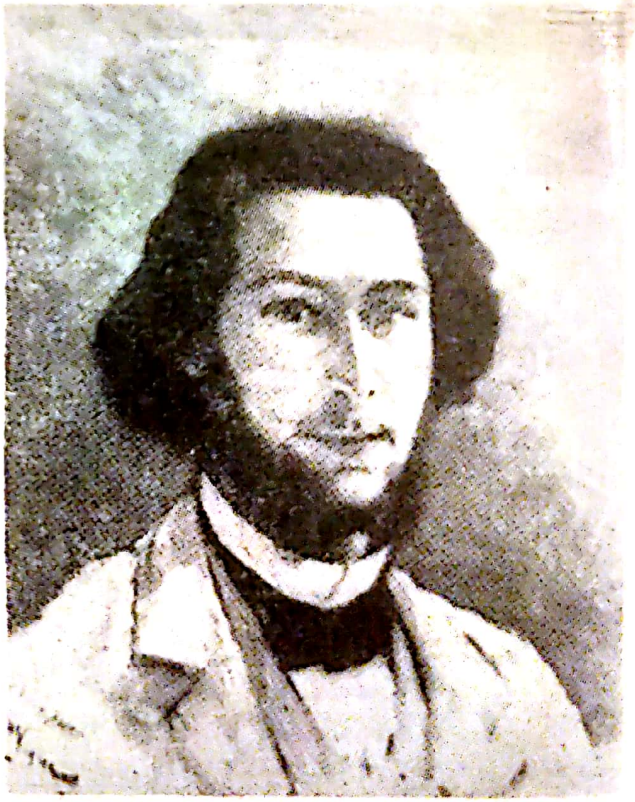
Gauguin, *Țărani bretoni stringînd iarbă de mare*, d. 1889, Folkwang Museum, Essen.

Bernard, *Femei bretone cu umbrele*, d. 1892, Musée National d'Art Moderne, Paris.



Scanned with OKEN Scanner

Bernard, *Femei ţetone pe pajişte*, d. 1892, Colecţia L. A. Mnuchin, New York.



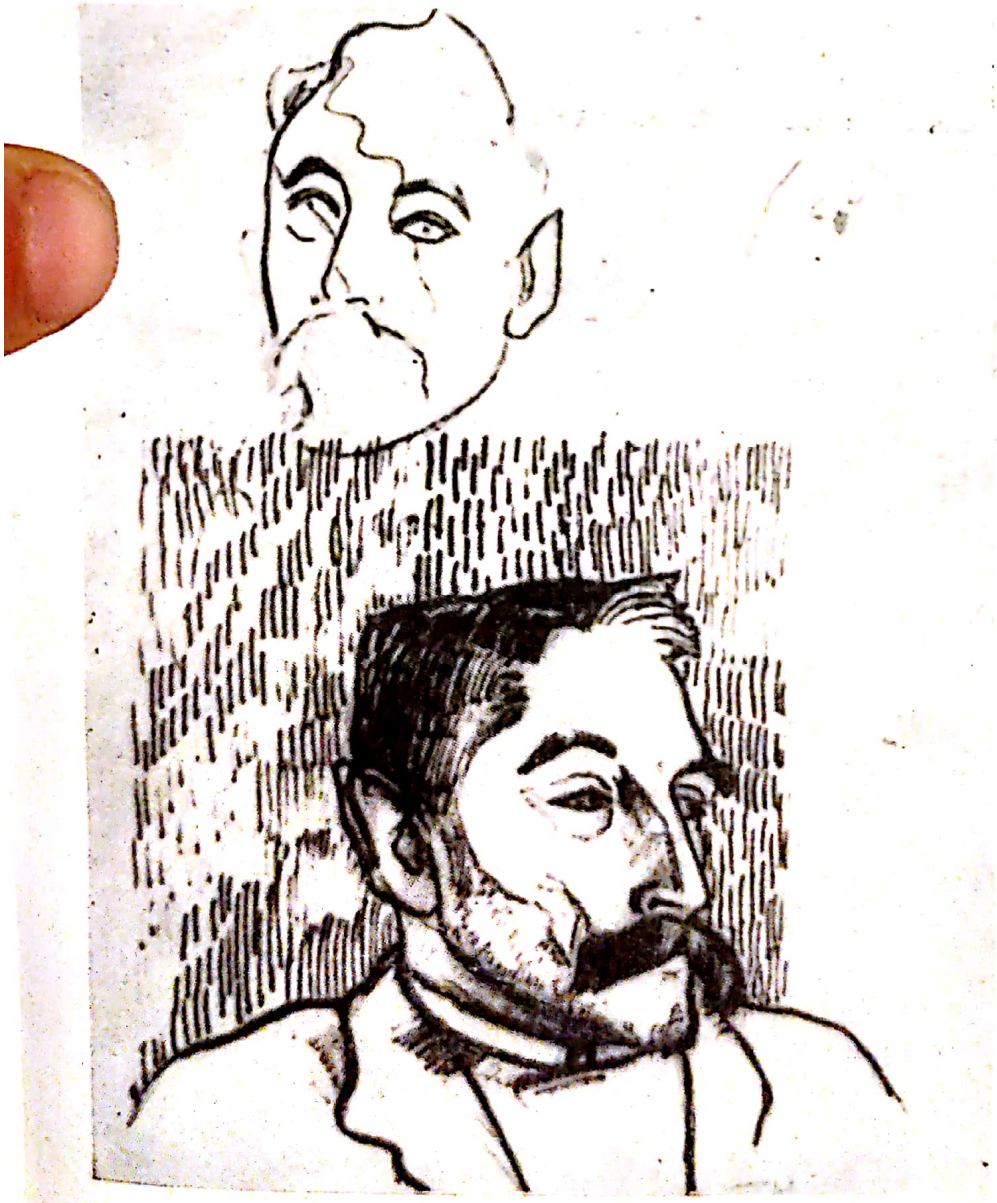
Vuillard, *Profilul lui Stéphane Mallarmé*, c. 1896, Colecţie particulară, Paris.

Vogler, *Portretul lui G.-Albert Aurier*, d. 1891, Colecţie particulară, Aix-en-Provence.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Portretul lui Stéphane Mallarmé*, Paris, 1891, Colecția H. M. Petiet, Paris.

Gauguin, *Portretul lui Stéphane Mallarmé*, Paris, 1891.



Scanned with OKEN Scanner

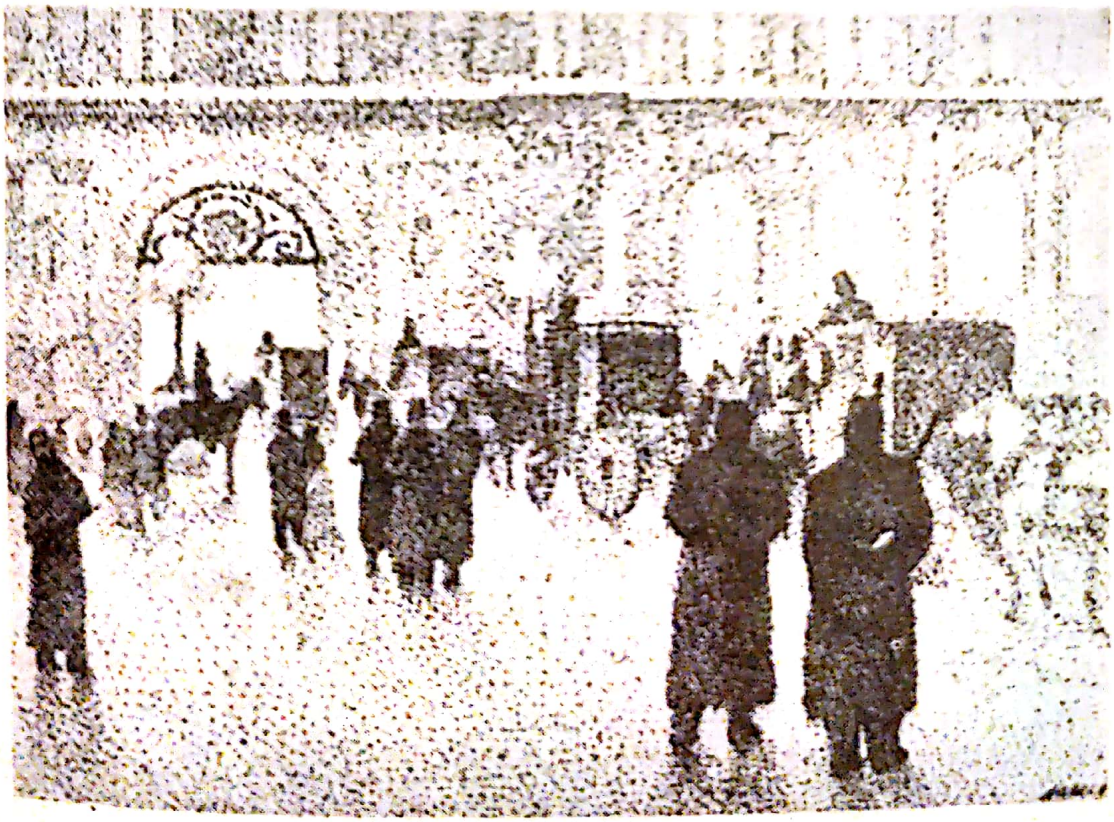
Carrière, *Portretul lui Roger Marx*, 1886.

Carrière, *Portretul lui Charles Morice*, 1892—93.

Scanned with OKEN Scanner

Fotografia lui Paul Gauguin, 1891.

Dubois-Pillet, *Sosirea la balul de la primăria Parisului*, 1887.



Scanned with OKEN Scanner

Vuillard, *Portretul lui Lugné-Poë*, 1891. Colecţie particulară, New York.

Bonnard, *Femeie cu iepure*, d. 1891, Colecţia W. Rubin, New York.

Scanned with OKEN Scanner

noşti că are şi o parte cerebrală foarte interesantă. Era frămîntat să ştie ce gîndiţi despre evoluţia lui în sensul complicării ideii concomitent cu simplificarea formei. I-am spus că v-a plăcut mult *Lupta lui Iacob cu îngerul* şi ceramica lui. Şi bine am făcut; i-a produs o mare plăcere"[51].

Punîndu-şi mari nădejdi în articolul lui Mirbeau, Gauguin îi scria acum soţiei sale: „Joc în acest moment cartea mare a viitorului şi nu voiam să-ţi răspund înainte de a fi cît de cît sigur de rezultatul cel bun. Articolul din *Figaro* a întîmpinat multă rezistenţă din partea directorului, care nu voia să-l accepte [de fapt, el a fost publicat pînă la urmă în *Echo de Paris*]. În sfîrşit, acum este programat pentru marţi; va fi urmat de altele în *Le Gaulois*, *La Justice*, *Le Voltaire*, *Le Rappel* şi poate în *Les Débats*. De îndată ce apar, ţi le trimit pe toate. Dacă ai putea traduce articolul din *Figaro* pentru vreun ziar [danez], ai face bine; ar putea avea o oarecare influenţă în mişcarea daneză"[52]. Dar cîteva zile mai tîrziu scria din nou: „Îţi scriu aceste rînduri în grabă, căci sînt foarte nervos; se apropie ziua vînzării mele, care e lunea viitoare. Totul e bine pregătit şi aştept să se adune toate articolele ca să ţi le trimit. La Paris, de altfel, produc destul tapaj, iar în lumea artelor e o mare efervescenţă, şi chiar în Anglia, unde un ziar vorbeşte de vînzarea mea ca de un eveniment"[53].

Articolul lui Mirbeau, în care criticul renunţa la opiniile naturaliste cu care odinioară îl atacase pe Redon, a apărut la 16 februarie, cu o săptămînă înainte de data fixată pentru licitaţie. Maurice Denis califica articolul drept „evenimentul acestei săptămîni", dar soţia lui Gauguin îi scria pictorului că i se părea „ridicol de exagerat".

„Aflu — spunea Mirbeau — că dl. Paul Gauguin va pleca în Tahiti. Intenţia lui este de a trăi acolo cîţiva ani, singur, de a-şi construi coliba sa, de a crea încă o dată de la zero lucrurile care îl bîntuie. Exemplul unui om care fuge de civili-

zaţie, căutînd el singur uitarea şi tăcerea pentru

a se simți mai bine, pentru a asculta mai bine vocile sale interioare ce sînt sufocate de zgomotul pasiunilor și controverselor noastre, mi s-a părut ciudat și emoționant. Dl. Paul Gauguin este un artist de excepție, tulburător, care nu se arată deloc publicului și pe care, în consecință, publicul îl cunoaște foarte puțin. Îmi făgăduisem în mai multe rînduri să vorbesc despre el... poate că am dat înapoi în fața dificultății unei asemenea misiuni și în fața temerii de a mă pronunța incorect despre un om pentru care nutresc o înaltă stimă cu totul specială. Să fixezi în notații scurte și rapide semnificația artei atît de complicate și atît de primitive, atît de clare și atît de obscure, atît de barbare și atît de rafinate a d-lui Gauguin nu e oare un lucru irealizabil?..."

În continuare, Mirbeau se referea la strămoșii peruvieni ai lui Gauguin, la cariera lui de marinar, de agent de bancă, la trezirea interesului său pentru artă, la pasiunea pentru Puvis de Chavannes, Degas, Manet, Monet, Cézanne, arta japoneză, în schimb îl omitea pe Pissarro. Nu-l amintea pe acesta nici în legătură cu faza timpurie a lui Gauguin ca pictor, fază în care Pissarro exercitase o influență vitală asupra elevului său. Însă, de cînd cu „rătăcirea" lui divizionistă, Pissarro își pierduse mult din calitatea de termen de referință; în plus, e posibil ca Gauguin însuși să nu fi dorit să se amintească de pictura sa non-sintetistă din etapa de început.

„În ciuda aparentei sale robusteți morale — continua Mirbeau — dl. Gauguin este o fire neliniștită, frămîntată de infinit. Nicicînd mulțumit de ceea ce a realizat, el caută mereu ceva mai bun. Simte că n-a dat tot ce putea da. Lucruri confuze îi răscolesc sufletul; aspirații vagi și puternice îi îndreaptă spiritul pe căi mai abstracte, spre forme cu expresii mai ermetice. Iar gîndirea lui călătorește prin țările de lumină și mister pe care le-a cutreierat cîndva. I se pare că există acolo, adormite, neexplorate, elementele artistice noi, conforme cu visul său. Apoi, găsește singurătatea de care are atîta nevoie... Pleacă în Mar-

Scanned with OKEN Scanner

tinica . . . Aduce de acolo o serie de pînze amețitoare și severe, prin care își cucerea, în fine, întreaga sa personalitate și care marchează un progres enorm, o apropiere rapidă de arta sperată . . . Este condus de vis, prin maiestatea conturelor, către sinteza spirituală, către expresia elocventă și profundă. De aici înainte, dl. Gauguin e stăpîn pe sine. Mîna lui a devenit sclava, instrumentul docil și credincios al creierului. Acum va putea realiza opera atît de mult căutată".

Insistînd asupra faptului că sinteza spirituală se produsese încă în tablourile din Martinica, Mirbeau urma cu docilitate ceea ce îi spusese, evident, pictorul însuși, minimalizînd astfel, în cîteva cuvinte, lunile deosebit de productive și febrile din Bretania, cînd Gauguin, în colaborare cu Emile Bernard, își căutase un stil nou. Nu se amintea de rolul lui Bernard în descoperirea lui și în discuțiile purtate de cei doi pictori pentru clarificarea unor probleme, tot așa cum se trecea sub tăcere și contribuția lui Pissarro în faza de început a lui Gauguin. Referindu-se la opera mai recentă a ultimului, Mirbeau continua în stilul său înflorit și plin de repetiții — mai puțin obscur, dar nu mai puțin logoreic, decît al simboliștilor — să ridice în slăvi realizările artistului:

„Operă straniu de cerebrală, pasionantă, inegală încă, dar pînă și în inegalitățile ei răscolitoare, superbă. Operă dureroasă, căci, pentru a înțelege, pentru a-i simți șocul, trebuia să fi cunoscut tu însuți durerea și ironia durerii, care este pragul spre mister. Uneori ea se ridică pînă la înălțimea unui act mistic de credință; alteori, se sperie și se schimonosește în tenebrele înnebunitoare ale îndoielii. Dar mereu emană din ea amara și violenta aromă a otrăvurilor cărnii. Există în această operă un amestec neliniștitor și savuros de splendoare barbară, de liturghie catolică, de reverie hindusă, de imagistică, de simbolism obscur și subtil; există realități aspre și zboruri frenetice ale poeziei, prin care dl. Gauguin creează o artă absolut personală și complet nouă,

Scanned with OKEN Scanner

artă de pictor și de poet, de apostol și demon, și care înfricoșează... S-ar părea că dl. Gauguin, ajuns la această culme a gîndirii, la această amplitudine a stilului, ar trebui să dobîndească seninătate, liniște a spiritului, tihnă. Dar nu. Visul nu se odihnește niciodată în acest creier ardent; el se mărește și se exaltă pe măsură ce se formulează. Și iată că îi revine nostalgia după acele ținuturi unde i-au înflorit primele vise. Ar vrea să trăiască din nou, solitar, cîțiva ani... acolo. Aici a avut parte de mai toate chinurile și l-au copleșit mari tristeți. A pierdut un prieten mult iubit, mult admirat, pe bietul Vincent van Gogh, unul din cele mai superbe temperamente de pictori, unul din cele mai alese suflete de artiști în care ne-am investit speranțele. Și apoi viața are cerințele ei implacabile. Aceeași nevoie de liniște, de reculegere, de singurătate absolută, care îl îndemnaseră către Martinica, îl îndeamnă de data aceasta și mai departe, către Tahiti, unde natura se adaptează mai bine la visul său, unde speră că Oceanul Pacific va avea pentru el mîngîieri mai duioase, o dragoste veche și încercată de strămoș regăsit. Oriunde ar merge, dl. Paul Gauguin poate fi încredințat că evlavia noastră îl va însoți"[54].

Deși parțial răspunzător pentru intervenția criticului, Pissarro îi scria fiului său Lucien: „Mirbeau, solicitat de simboliști, a scris un articol în care merge prea departe, după opinia mea, dar care a avut un mare răsunet. Știu de la Zandomeneghi că Gauguin i-a scris lui Degas, neîndrăznind să meargă la el personal, să-i ceară ajutorul. Degas, care este, în general, foarte bun și foarte sensibil la nenorocirile altora, s-a pus la dispoziția lui Gauguin. De Bellio, căruia nu-i plăcea deloc Gauguin, mi-a mărturisit că a revenit asupra părerii despre arta lui și că îl considera un mare talent, dar nu în sculptură! De ce toate astea?... E un semn al timpului nostru, dragul meu. Burghezia îngrijorată, surprinsă de imensul strigăt al maselor dezmoștenite, de imensa mișcare pentru revendicări a poporului, simte nevoia

să readucă popoarele la credinţele superstiţioase De aici şi toată răscolirea simbolismului religios, socialismului religios, artei ideiste, ocultismului, budismului etc. Iar acest Gauguin a simţit mişcarea"[47].

Mai puţin înflorite decît comentariile lui Mirbeau, dar nu mai puţin admirative, erau cele ale lui Roger Marx, apărute la 20 februarie în *Le Voltaire:* „Analizîndu-l acum, fără prejudecăţi, respectîndu-i idealul individual şi modalitatea de notaţie ce decurge logic din el, Gauguin, cu puterea suverană a viziunii şi expresiei sale, ne oferă exemplul unor rare calităţi de decorator, puse în slujba unei inteligenţe sclipitoare; el ne apare şi ca un etnograf eminamente apt să descifreze enigmele figurilor şi atitudinilor, să extragă frumuseţea gravă din imaginile naive, să incarneze în ritmul şi măreţia sa lucrativă gestul oamenilor de la ţară şi al oamenilor simpli"[54a].

Două zile mai tîrziu, chiar în ajunul licitaţiei, Gustave Geffroy a publicat — intenţionat sau nu — falsul anunţ că statul francez cumpărase unul din tablourile lui Gauguin pictate în Martinica[55].

Fără îndoială că pictorul ar fi vrut ca şi articolul lui Aurier să apară la timp ca să atragă şi mai mult atenţia asupra vînzării publice, însă, deşi Aurier îl terminase în 9 februarie, adică o săptămînă înaintea apariţiei comentariului semnat de Mirbeau, el n-a putut fi publicat înainte de numărul din martie al lui *Mercure de France.* Între timp, însă, Gauguin imprimase articolul lui Mirbeau ca prefaţă la catalogul tablourilor pe care le oferea spre vînzare la licitaţie.

Aceasta s-a ţinut în ziua de 22 februarie 1891. Printre cele treizeci de pînze prezentate erau lucrări din Martinica, din Arles şi din Bretania (*Cristul galben* nu a fost inclus, el găsindu-şi dinainte un cumpărător în persoana lui Emile Schuffenecker). Două pînze numai au coborît ca preţ sub 250 de franci bucata şi, cum se pare că aceasta era limita inferioară fixată de Gauguin pentru licitaţie, el şi-a cumpărat una din ele îna-

poi. Preţul mediu obţinut a fost de 321 de franci[55a], ceea ce nu reprezintă o scădere prea mare faţă de preţul indicat de pictor în 1890 pentru o suită de tablouri încredinţate lui Theo van Gogh şi care fusese în medie de 380 de franci. Cîteva din tablourile de la Theo van Gogh apreciate de Gauguin la 300 de franci, s-au vîndut cu 260, însă tabloul *Lupta lui Iacob cu îngerul*, pentru care pictorul indicase la Goupil preţul de 600 de franci, s-a vîndut cu 900. De fapt, aceasta a şi fost cea mai mare ofertă în cadrul licitaţiei, următoarea în ordine descrescîndă aparţinînd negustorului Manzi, prieten cu Degas, 505 franci, în timp ce Degas însuşi (care începuse de curînd să colecţioneze tablouri) a oferit a treia sumă a licitaţiei, 450 de franci, pentru *La Belle Angèle*. Printre cumpărători s-au mai numărat, în afara lui Degas şi Manzi, protectorul lui Pissarro, Dr. de Bellio, care a cumpărat două tablouri, prietenul lui Mallarmé, Méry Laurent, care a luat unul, noua cunoştinţă a lui Gauguin, Daniel de Monfreid, care a cumpărat cinci lucrări. Criticul Roger Marx a luat un tablou, ca şi negustorul *père* Thomas, care a investit 250 de franci în Gauguin, deşi nu îndrăznise niciodată să plătească această sumă pentru Vincent van Gogh. Pictorul K.X. Roussel a dat 280 de franci pentru un tablou pe care l-a cumpărat împreună cu ceilalţi Nabişti şi care urma să treacă pe la toţi prin rotaţie. Cît despre contele Antoine de La Rochefoucauld, a achiziţionat şi el un tablou (cumpărînd ulterior încă unul, *Pierderea fecioriei*).

Neputînd participa, Mallarmé i-a trimis pictorului o scurtă scrisoare de scuze: „Dragul meu Gauguin, o gripă pe care am contractat-o şi care, sper, nu va avea urmări, m-a privat mai întîi de plăcerea de a vă strînge mîna şi de a revedea, cu părere de rău în priviri, lucrurile frumoase la care ţin atît de mult. Aţi fost cît de cît mulţumit? Nu m-am văzut cu nimeni; cel puţin din această vînzare trageţi vreo nădejde în legătură cu plecarea? M-am gîndit adeseori iarna

aceasta la înţelepciunea hotărîrii dumneavoastră. Daţi-mi mîna; asta nu ca să-mi răspundeţi, ci ca să mă ştiţi alături, de departe sau de aproape"[56].

În total, vînzarea i-a adus lui Gauguin 9.350 de franci, mult mai mult decît suma pe care spera s-o capete din partea lui Charlopin; a trebuit să scadă însă anumite cheltuieli, ca de pildă tipărirea catalogului. Deşi avea toate motivele să fie satisfăcut, el îi scria a doua zi soţiei sale, pe care intenţiona s-o viziteze curînd la Copenhaga, pentru a o mai vedea o dată înainte de plecare: „Vînzarea a avut loc ieri şi s-a terminat cu bine. Totuşi n-a fost exagerată comparativ cu succesul expoziţiei din ajun. Dar succesul moral este mare şi cred că va da roade în curînd"[56a]. Soţia lui Gauguin, care creştea cei cinci copii ai lor dînd lecţii de franceză şi traducînd — iar ocazional vînzînd cîte o pictură de-a soţului ei — i-a cerut prompt nişte bani, dar, din cîte se pare, nu a primit nimic. În schimb Gauguin i-a împrumutat 500 de franci lui Charles Morice şi l-a împuternicit să-l reprezinte în toate vînzările ce urmau să fie perfectate în absenţa lui.

Efervescenţa creată de campania publicitară a lui Gauguin a stîrnit mînia lui Bernard, probabil fiindcă numele acestuia din urmă nu a fost pronunţat niciodată. Deşi dorea din toată inima ca Gauguin să adune banii pentru călătoria lor, Bernard nu privea cu ochi buni faptul că toate reflectoarele se concentrau exclusiv asupra prietenului său. Cum spunea el însuşi mai tîrziu: „M-au legat multe lucruri de el: mai întîi nerecunoaşterea talentului său, apoi interesul pe care îl avea pentru ideile mele, în sfîrşit, sărăcia în care trăia. Pot spune că am făcut pentru el tot ce mi-a stat în putinţă, încurajîndu-i arta, prezentîndu-l prietenilor mei, vorbind numai foarte bine despre el, plasîndu-i, cînd puteam, tablourile. Uitam de mine însumi cînd era vorba să-l sprijin pe lîngă scriitori sau pe lîngă diferiţi oameni care îl puteau ajuta. Nu regret nimic din ce am făcut..."[57].

Scanned with OKEN Scanner

Însă cînd Gauguin s-a bucurat de un anumit succes şi nu a mai fost nici neapreciat, nici sărac, sentimentele lui Bernard faţă de el s-au modificat. Ulterior, tînărul pictor a explicat această schimbare în atitudinea lui prin faptul că Gauguin expusese *de unul singur* deşi promisese că n-o va face. Dar Gauguin nu ar fi putut include şi lucrările lui Bernard în licitaţie într-un moment cînd acesta din urmă recunoştea el însuşi faţă de Aurier că picturile sale nu aveau nici o valoare comercială[58]. În definitiv, ei expuseseră împreună la Volpini cu mai puţin de doi ani înainte, însă Bernard se temea, pare-se, că ori de cîte ori îşi va expune pînzele după acea expoziţie va fi acuzat că lucra sub influenţa lui Gauguin, din cauza asemănării dintre stilurile lor. În orice caz, conflictul s-a produs la expoziţia lui Gauguin dinaintea licitaţiei. În amintirile sale, scrise aproape o jumătate de secol mai tîrziu, Bernard prezintă lucrurile astfel: „Sora mea, martoră la tot ce se întîmplase, s-a indignat şi i-a spus lui Gauguin, chiar în sala unde avea loc vînzarea şi unde el tocmai îşi aduna banii pentru plecarea în Tahiti: «Domnule Gauguin, sînteţi un trădător; v-aţi trădat angajamentul şi i-aţi făcut cea mai mare nedreptate fratelui meu, care a fost adevăratul iniţiator al artei de care vă prevalaţi.» Atunci am asistat la un lucru ciudat — relatează Bernard, Gauguin n-a răspuns nimic şi s-a retras. De atunci nu l-am mai văzut niciodată"[57]. O a doua versiune a conflictului a apărut mai tîrziu, acreditată de acelaşi Bernard care totuşi recunoştea că el şi sora lui au început discuţia, furioşi pe Gauguin că se proclama „şeful şcolii de pictură simbolistă" şi adăuga o notă de sordid memoriilor sale spunînd că pictorul îi replicase brutal Madeleinei Bernard, „într-un acces de beţie, căci băuse în acea zi mult absint şi mirosea puternic. Aşa s-a produs ruptura"[59].

De aici înainte, nici Gauguin nici Bernard n-au scăpat vreo ocazie de a se pronunţa unul despre altul cu cel mai total dispreţ. Bernard insista că lui exclusiv i se datorau ideile şi tendinţele noi

Scanned with OKEN Scanner

care s-au dezvoltat în 1888 în ceea ce ulterior s-a numit „Şcoala de la Pont-Aven": „Eu am fost singurul care le-am stabilit pe baze logice şi noi şi tot eu m-am dovedit cel mai îndrăzneţ şi mai novator căci tinereţea mea extremă (aveam numai douăzeci de ani), hrănită cu independenţă, cu libertate şi cu o voinţă pasionată, m-a împins mereu înainte"[60].

Gauguin, pe de altă parte, în nişte note pe care voia probabil să le publice, dar care n-au apărut niciodată, afirma exact contrarul, negîndu-i orice originalitate lui Bernard şi dovedindu-se la fel de lipsit de caracter ca şi acesta. „Într-adevăr — scria Gauguin în 1895 — Bernard a venit la Pont-Aven după ce examinase în amănunţime ultima expoziţie a impresioniştilor din *rue* Laffitte. A părăsit obiceiul de a imita pe toată lumea — Pissarro, Manet şi Gauguin — pentru a adopta ultima noutate a momentului: punctul unic. În acel an a lăsat la pensiunea Gloanec din Pont-Aven un panou perfect asemănător lui Seurat. Tot atunci, Gauguin combătea cu toată energia toate aceste complicaţii, fără a fi atins încă simplitatea lui de azi. În anul următor, pe cînd Gauguin îşi continua în Martinica drumul său mereu acelaşi, Bernard făcea de toate (în fond, ţinea de vîrsta lui: optsprezece ani), scene religioase după imagini sau tapiserii vechi. Între timp a pictat naturi moarte de un gen cu totul diferit, ca Cézanne, nesemnate, (nu îndrăznim să credem că a făcut-o intenţionat, pentru a le introduce în comerţ ca fiind ale lui Cézanne)[61]. În 1888, beneficiind de sfaturile lui Gauguin, a încercat, cu dălţile lui Gauguin, să sculpteze în lemn; mai tîrziu, femeile sale bretone aveau să se confunde cu bretonele din lemn ale lui Gauguin"[62]. Este ciudat însă cum, scriind aceste afirmaţii perfide, Gauguin evită să amintească de *tablourile* pe care el şi Bernard le-au executat unul lîngă altul în acelaşi an 1888.

Ceea ce nici Gauguin nici Bernard nu voiau să recunoască în toiul resentimentelor şi reproşurilor ce şi le adresau, era că stilul creat de ei la

Pont-Aven se născuse dintr-o colaborare strînsă. Prietenia lor se bazase pe un schimb continuu, în cadrul căruia fiecare își verifica ideile întîi la celălalt și se stimulau, se criticau, se complimentau reciproc, fiecare devenind mai conștient de valoarea proprie prin comparație cu celălalt. Își dăduseră și primiseră sfaturi în mod liberal. Raporturile dintre ei le oferiseră la amîndoi posibilitatea să scape din acea izolare chinuitoare în care trebuie să-ți pui întrebări și să-ți răspunzi la ele singur. Că unele idei au fost opera lui Bernard nu încape nici o îndoială, însă pictura nu se face doar cu idei. Odată noua lor formulă stabilită, nu atît trecutul era important, cît prezentul și mai ales viitorul. Prezentul îl găsea pe Bernard împotmolit într-un misticism vag și în redescoperirea principiilor maeștrilor din vechime, în timp ce Gauguin urma hotărît calea pe care porniseră la început împreună. Cît despre viitor, acesta avea să-l arate pe Gauguin veșnic în căutare de noi și tot mai puternice mijloace de expresie, iar pe Bernard părăsindu-și una cîte una cuceririle promițătoare din tinerețe. Așa stînd lucrurile, nu trebuie să ne surprindă că necunoscătorii împrejurărilor au înclinat să-l crediteze pe artistul mai puternic și mai consecvent inovator dintre cei doi cu descoperirea noutăților care nu erau decît parțial ale sale (aceasta, desigur, l-a înfuriat fantastic pe Bernard, cu atît mai mult cu cît el avea să-i supraviețuiască lui Gauguin aproape patruzeci de ani, fără a ajunge vreodată la consacrarea absolută).

Ca și cum ar fi ascultat îndemnurile prietenului său van Gogh, în anii 1892—93 Bernard pare să fi renunțat la subiectele religioase, la care olandezul se opunea cu atîta violență. S-a concentrat în schimb asupra încercărilor sale „sintetiste" într-o suită de lucrări, majoritatea scene din Bretania, viguroase coloristic, îndrăznețe compozițional și ritmice ca desen. Alternînd cu succes suprafețele plate și arabescurile grațioase, el a reunit în acei ani, cît Gauguin a fost departe, mai toate elementele noi pentru care luptaseră

Scanned with OKEN Scanner

împreună. Dar acesta avea să fie cîntecul său de lebădă ca inovator. Plecînd în Italia în 1893, el s-a dedicat studiului sistematic al pictorilor din Renaştere, alunecînd astfel tot mai jos pe panta imitaţiei şi a tradiţiei academice. Totuşi, în 1891, el încă aparţinea stilului din Pont-Aven, iar antipatia lui pentru Gauguin nu se datora atît de mult raţiunilor stilistice, cît sentimentelor sale „trădate".

Dacă ruptura dintre Gauguin şi Bernard s-a produs efectiv cu ocazia expoziţiei şi licitaţiei primului, fără îndoială că ea a fost iremediabil pecetluită de articolul lui Aurier, apărut, în sfîrşit, la o săptămînă după vînzarea publică. Era chiar materialul pe care Bernard îl rugase pe Aurier să-l scrie şi pentru care se oferise să-i furnizeze toate informaţiile necesare. În lungul şi elaboratul său articol, intitulat: *Symbolisme en Peinture: Paul Gauguin*, Aurier îl declara pe Gauguin şef al artei simboliste, fără a menţiona măcar o singură dată şi numele lui Bernard. E foarte posibil ca cearta dintre Bernard şi Gauguin să dateze în realitate de la acest articol mai degrabă decît de la vînzarea publică a lui Gauguin. Dar dacă aşa s-au întîmplat lucrurile, Bernard nu a vrut, evident, să dezvăluie adevărata sursă a nemulţumirii sale, preferînd versiunea mai „detaşată", potrivit căreia altercaţia celor doi foşti prieteni ar fi fost provocată de o „spectatoare dezinteresată" la evenimente, sora lui Bernard. În tot cazul, Bernard nu numai că s-a certat cu Gauguin, dar a întrerupt brusc şi orice legătură cu Aurier, datorită indignării sale oarecum justificată de faptul că autorul articolului trecuse complet sub tăcere contribuţia sa la crearea noului stil simbolist-sintetist. Ulterior, Julien Leclercq a explicat omisiunea lui Aurier prin hotărîrea acestuia de a aştepta pînă ce Bernard avea să-şi dezvăluie personalitatea în lucrări mai originale[62a]. Însă Bernard a fost ferm convins că fusese omis la cererea expresă a lui Gauguin, în cadrul unei campanii mai largi a acestuia „pentru a fi ales om de geniu", după spu-

sele lui Pissaro, iar o asemenea ipoteză nu e deloc neplauzibilă.

Articolul lui Aurier despre Gauguin era evident cea mai importantă lucrare de critică de artă de la publicarea studiului său despre van Gogh, exact cu un an mai înainte. Începea destul de dramatic, printr-o descriere poetică a tabloului *Lupta lui Iacob cu îngerul* şi continua definind impresionismul ca o dezvoltare din naturalismul lui Courbet, ca o „traducere fidelă a unei *impresii exclusiv senzoriale, fără nici o tentativă de a o depăşi*". Paralel cu stingerea naturalismului în literatură, grăbită de o renaştere a idealismului şi chiar a misticismului, Aurier vedea un proces similar petrecîndu-se şi în domeniul artelor vizuale şi afirma nevoia de a schimba denumirea noilor veniţi, „în fruntea cărora merge Paul Gauguin: sintetişti, ideişti, simbolişti, cum doriţi . . .

„Paul Gauguin îmi apare ca iniţiatorul unei arte noi nu în istorie, dar cel puţin în vremea noastră . . . Scopul firesc şi ultim al picturii, ca dealtfel al tuturor artelor, nu poate fi reprezentarea directă a obiectelor. Finalitatea ei este de a exprima, traducîndu-le într-un limbaj special, Ideile. În ochii artistului, adică în ochii aceluia care trebuie *să exprime Fiinţele absolute* . . . obiectele nu pot avea valoare ca obiecte. Ele nu îi pot apărea decît ca *semne*, ca litere ale unui imens alfabet pe care numai omul de geniu le poate descifra. Să-şi transcrie gîndirea, poemul, cu ajutorul acestor semne, ţinînd seama că semnul, oricît de indispensabil ar fi, nu înseamnă nimic în sine şi numai ideea e totul, aceasta se dovedeşte a fi sarcina artistului, al cărui ochi a ştiut să distingă ipostazele obiectelor tangibile. Prima consecinţă a acestui principiu este . . . o necesară *simplificare a transcrierii semnului* . . . Însă, dacă e adevărat că, în lume, singurele fiinţe reale nu pot fi decît Ideile, dacă e adevărat că obiectele nu sînt decît aparenţele revelatoare ale acestor idei şi, prin urmare, nu sînt importante decît ca semne ale Ideilor . . . nu e mai puţin adevărat şi

Scanned with OKEN Scanner

că în ochii noştri miopi obiectele apar cel mai adesea ca obiecte, numai ca obiecte, independent de semnificaţia lor simbolică — astfel încît uneori nu putem, cu toate eforturile noastre sincere, să ni le imaginăm ca semne.

„Opera de artă nu trebuie, chiar în ochii gloatei bovine, să se preteze la un asemenea echivoc... În consecinţă, anumite legi adecvate vor trebui să guverneze imitaţia picturală. Oricum, artistul are datoria să evite atent această antinomie a oricărei arte: adevărul concret, iluzionismul, efectele de *trompe-l'oeil*, astfel încît să nu dea, în tabloul său, acea impresie falsă a unei naturi care ar acţiona asupra spectatorului ca şi natura însăşi... Este logic să ni-l imaginăm fugind de analiza obiectului, pentru a se feri de pericolele adevărului concret. Căci fiecare detaliu nu este în realitate, decît un simbol parţial cel mai adesea inutil pentru dobîndirea semnificaţiei totale a obiectului. Prin urmare, datoria strictă a pictorului ideist e de a opera o selecţie raţională printre elementele multiple ce se combină în obiectivitate şi de a nu folosi în opera sa decît liniile, formele, culorile generale şi distinctive care servesc a scrie limpede semnificaţia ideică a obiectului, plus cele cîteva simboluri parţiale coroborate în simbolul general. Este chiar uşor să deducem că elementele direct semnificatoare (forme, linii, culori etc.) artistul va avea întotdeauna dreptul să le exagereze, să le atenueze, să le deformeze, nu numai potrivit cu viziunea sa individuală, urmînd matriţa subiectivităţii lui individuale (aşa cum se întîmplă chiar şi în arta realistă), ci să le exagereze, să le atenueze, să le deformeze potrivit cu necesităţile Ideii ce trebuie exprimată.

„Deci, pentru a rezuma şi a conchide, opera de artă pe care am ales-o spre a o evoca logic va fi:

1) *Ideistă*, pentru că idealul ei unic este exprimarea Ideii;

2) *Simbolistă*, pentru că exprimă această Idee prin forme;

3) *Sintetică*, pentru că scrie formele, semnele, într-un mod care poate fi înțeles de toată lumea;

4) Subiectivă, pentru că obiectul nu este niciodată conceput ca obiect, ci ca semn al unei idei percepute de subiect;

5) (aceasta este o consecință) *Decorativă*, căci pictura decorativă propriu-zisă, așa cum au conceput-o egiptenii, foarte probabil grecii și primitivii, nu este altceva decît manifestarea unei arte în același timp subiectivă, sintetică, simbolistă și ideistă".

Însă Aurier se grăbea să adauge că artistul care putea citi semnificația abstractă a obiectelor și știa să folosească aceste obiecte ca pe un alfabet nobil pentru a exprima Ideile revelate lui, mai avea nevoie și de un „dar psihic" spre a fi un artist complet. „El va trebui... să asocieze acestui dar al înțelegerii un dar și mai sublim... darul *emotivității*, ... emotivitatea transcendentală, atît de mare și atît de prețioasă, care face sufletul să fremete în fața dramei unduitoare a abstracțiunilor. O! cît de rari sînt cei ale căror trupuri și inimi se emoționează de spectacolul sublim al Ființei și al Ideilor pure! Dar și acesta e darul *sine qua non*, aceasta e scînteia pe care o dorea Pygmalion pentru Galatheea lui, aceasta e iluminarea, cheia de aur, Muza... Mulțumită acestui dar, simbolurile, adică Ideile, răsar din beznă, se animă, încep să trăiască o viață care nu mai e viața noastră contingentă și relativă, ci o viață amețitoare care e viața esențială, viața Artei, existența Ființei... Mulțumită acestui dar, arta completă, perfectă, absolută există în sfîrșit.

„... Așa este, cred, și arta, doar dacă nu am interpretat greșit gîndirea operei sale, pe care a vrut s-o instaureze în lamentabila și putreda noastră patrie acest mare artist de geniu, cu suflet de primitiv și, puțin, de sălbatic, Paul Gauguin... Și totuși, oricît de tulburătoare, de magistrală și de miraculoasă ar fi această operă, ea reprezintă numai puțin, comparativ cu ceea ce ar fi putut produce Gauguin dacă ar fi trăit

Scanned with OKEN Scanner

într-o altă civilizaţie. Gauguin, trebuie s-o repetăm, ca toţi ceilalţi pictori ideişti, este, înainte de toate, un decorator. Compoziţiile sale se simt încorsetate în domeniul restrîns al pînzelor. Sîntem tentaţi uneori să le confundăm cu nişte fragmente de fresce uriaşe şi aproape fără excepţie ele par gata să facă să explodeze ramele ce le încadrează pe nedrept!... Ei, da! nu avem, în secolul nostru agonizant, decît un singur mare decorator, poate doi, dacă îl socotim şi pe Puvis de Chavannes, iar societatea noastră imbecilă de bancheri şi politehnişti refuză să-i ofere acestui artist rar un palat cît de mic, o magherniţă naţională infimă, unde să atîrne veşmintele viselor sale!... Ce Dumnezeu, puţin bun simţ, aveţi printre dumneavoastră un decorator de geniu: pereţi! pereţi! daţi-i pereţi!"[63].

Articolul, oricît ar fi fost de măgulitor pentru pictor, era înainte de toate un manifest al artei simboliste, aşa cum declaraţia lui Seurat, publicată cu un an mai devreme, fusese un manifest al divizionismului. De la articolul său despre Vincent van Gogh, scris într-o manieră mai poetică, Aurier progresase acum, ajungînd teoreticianul „oficial" al noii mişcări şi conferind patentul filosofic al nobleţii eforturilor depuse la Pont-Aven. Se înţelege de la sine că articolul său provocator a stîrnit nu numai atenţia tuturor dar şi multe controverse încinse.

„Îţi trimit — îi scria Pissarro fiului său — o revistă cu un articol al lui Aurier despre Gauguin. Ai să vezi cum raţionamentele acestui literator se sprijină pe un vîrf de ac. În cel mai rău caz, dacă l-am asculta, ar însemna că nu e neapărat nevoie să desenăm sau să pictăm pentru ca să facem artă. Sînt suficiente ideile, reprezentate prin cîteva semne! Mie însă mi se pare că arta nu e altceva, numai că aceste «cîteva semne» trebuiesc mai mult sau mai puţin desenate. Mai e nevoie şi de puţină armonie ca să redăm ideile, prin urmare trebuie să avem senzaţii ca să avem idei... Domnul acesta pare să ne creadă nişte imbecili! Japonezii au practicat o asemenea artă,

Scanned with OKEN Scanner

la fel şi chinezii, dar semnele lor sînt perfect naturale; dar ce te faci că ei nu erau catolici, în timp ce Gauguin este catolic. Nu-i reproşez lui Gauguin că are un fond roşu aprins, nici că are doi războinici care se luptă sau ţărăncile bretone din prim plan [în *Lupta lui Iacob cu îngerul*], eu îi reproşez că a ciupit asta de la japonezi, de la pictorii bizantini şi de la alte naţii, îi reproşez că nu-şi aplică sinteza la filosofia noastră modernă care este exclusiv socială, antiautoritară şi antimistică. Aici este gravitatea problemei... Gauguin nu e un vizionar, el e un şmecher care a simţit că burghezia face o întoarcere înapoi ca urmare a marilor idei de solidaritate care germinează în rîndurile poporului — idee inconştientă, însă fecundă şi singura legitimă! — Simboliştii sînt în aceeaşi situaţie! De aceea trebuie să-i combatem ca pe o ciumă!"[64].

Desigur, nu toată lumea împărtăşea opiniile agresive ale lui Pissarro cu privire la tendinţele generale ale acelui *fin de siècle*. Într-o suită de interviuri foarte citite despre evoluţia literaturii franceze — adică despre antagonismul dintre simbolismul în afirmare şi naturalismul în declin — Charles Henry formula un punct de vedere cu totul diferit: „Nu cred în viitorul psihologismului sau al naturalismului şi nici al oricărei şcoli realiste în general. Dimpotrivă, cred în afirmarea mai mult sau mai puţin apropiată a unei arte foarte idealiste, chiar mistică, întemeiată pe tehnici noi. Cred acest lucru deoarece asistăm la dezvoltarea şi difuzarea tot mai largă a metodelor ştiinţifice şi a eforturilor industriei; este angajat viitorul economic al naţiunilor şi chestiunile sociale ne obligă să judecăm astfel căci, pe scurt, problema vieţii progresive a popoarelor se rezumă în termenii următori: *a fabrica mult, ieftin şi în timp scurt*.

„Europa este condamnată să nu se lase depăşită sau anihilată de America, ţară care de multă vreme şi-a împletit educaţia naţională cu toată organizarea ei în vederea acestui scop anume. Cred în viitorul unei arte care să fie opusul ori-

Scanned with OKEN Scanner

cărei metode logice sau istorii obișnuite, tocmai fiindcă mintea, obosită de atîtea eforturi strict raționale, va simți nevoia să-și refacă puterile apelînd la stări de spirit complet opuse. Observați, de altfel, priza cu totul specială a doctrinelor ocultiste, spiritualiste etc., care sînt în contrasens pentru că ele nu pot satisface nici rațiunea și nici imaginația"[65].

Într-un interviu asemănător, Mallarmé exprima puncte de vedere similare: „... Într-o societate fără stabilitate, fără unitate, nu se poate crea o artă stabilă, o artă definitivă. Din organizarea socială neterminată, care explică în același timp și neliniștea spiritelor, se naște nevoia neexplicată de individualitate, ale cărei manifestări literare actuale sînt o reflectare directă". Și Mallarmé continua definind scopul poeților simboliști în cuvinte pe care Aurier le-ar fi putut folosi în articolul său despre Gauguin: „*A numi* un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea produsă de un poem și care constă din bucuria de a ghici puțin cîte puțin; a-l *sugera*, iată visul ... Perfecta utilizare a misterului constituie simbolismul; a evoca treptat un obiect pentru a desemna o stare de spirit, sau invers, a alege un obiect și a degaja o stare de spirit printr-o suită de descifrări"[66].

Însă Octave Mirbeau, deși îi respecta pe simboliști și avea deseori cuvinte de laudă pentru Mallarmé, Verlaine, Charles Morice și Aurier, nu subscria la părerile lor ci mai degrabă împărtășea punctul de vedere al lui Pissarro cînd prezicea că romanul viitorului „va deveni socialist, evident; evoluția ideilor impune acest lucru fatalmente. Spiritul de revoltă face progrese și mă mir că nenorociții nu zboară mai des creierii milionarilor pe care îi întîlnesc ... Da, totul se va schimba în același timp, literatura, arta, educația, totul, după harababura generală la care mă aștept anul acesta, anul viitor, în cinci ani, dar care va veni, sînt sigur"[67].

Părăsind Europa, Gauguin scăpa de neliniștea socială prezisă de Mirbeau, de materialismul din

„regatul aurului", cum l-a numit el însuşi, dar lua pe o insulă primitivă din Mările Sudului un spirit adînc impregnat de toate rafinamentele unei civilizaţii extrem de avansate. El, „sălbaticul", doritor de o întoarcere la „sălbăticie", se cufunda în ea după ce absorbise în prealabil toate teoriile unei mişcări de idei — considerată de unii decadentă — care, prin purtătorii ei de cuvînt Mallarmé şi Moréas, exalta cele mai mari subtilităţi ale unui individualism ezoteric.

În timp ce în cercurile artistice se vehicula zvonul fugii lui Gauguin din civilizaţie în primitivitate, Jules Renard nota în jurnalul său la cîteva săptămîni după licitaţia artistului: „Daudet, în vervă, ne tot vorbeşte de «plecările» lui Gauguin, care ar vrea să meargă să trăiască în Tahiti ca să nu vadă pe nimeni acolo, dar care nu pleacă defel. Astfel încît prietenii cei mai buni ajung să-i spună: «Trebuie să pleci, dragă prietene, trebuie să pleci»"[68].

Însă fiul lui Ernest Renan, el însuşi artist, care îl invitase pe Gauguin să expună la noul Salon, a sugerat că l-ar putea ajuta pe pictor să obţină din partea guvernului o „misiune specială", aşa cum i se mai acordase unui artist pentru a efectua o călătorie în Indochina (artist pe care van Gogh îl cunoscuse la Auvers). Prin urmare, la 15 martie Gauguin scria următoarea scrisoare:

„Domnule Ministru,

„Doresc să merg în Tahiti pentru a realiza o suită de tablouri despre ţara al cărei caracter şi lumină am ambiţia să le fixez. Am onoarea să vă solicit, Domnule Ministru, să binevoiţi, aşa cum s-a procedat şi în cazul d-lui Dumoulin, a-mi încredinţa o misiune care, fiind *neretribuită*, să-mi uşureze totuşi, prin avantajele ce ar decurge din ea, studiile şi transportul"[69].

Această cerere a fost urmată, după trei zile, de o scrisoare purtînd semnătura lui Georges Clemenceau, pe atunci redactor-şef al ziarului *La Justice* şi a cărui intervenţie fusese obţinută de Mirbeau. La 26 martie, Rouvier (prieten al contesei de Nimal), ministrul artelor, nu numai că îi

Scanned with OKEN Scanner

încredința lui Gauguin o misiune neretribuită, dar îi acorda și o reducere de 30 la sută la costul biletului de clasa a doua pe distanța Marsilia—Nouméa. Această „misiune" implica și o promisiune vagă în legătură cu achiziționarea de către statul francez a unui tablou la întoarcerea pictorului. Dar, potrivit spuselor lui Charles Morice, care l-a însoțit pe solicitant la minister cînd i-au fost acordate aceste înlesniri, Gauguin s-a întristat dintr-odată și a izbucnit în lacrimi văzînd că a reușit în demersurile sale și că a dobîndit în fine certitudinea plecării iminente. Gîndul la familia pe care o părăsea și pe care poate nu avea s-o mai vadă niciodată îi întuneca sufletul în timp ce se pregătea să părăsească Lumea Veche[70].

Desigur, nici nu se mai punea problema ca Bernard să-l însoțească. Pictorul era gata să înfrunte viitorul singur și nu există nici un indiciu cum că ar fi încercat — acum, cînd plecarea i se apropia — să-și găsească un alt tovarăș de aventură. Modificîndu-și intenția inițială de a părăsi definitiv Europa, Gauguin vorbea acum de o absență de numai trei ani.

La începutul lui martie, prietenii au hotărît să dea un banchet în onoarea lui, unul din numeroasele banchete la care Gauguin a fost prezent și unde poeții simboliști toastau unii pentru ceilalți. În ziua de 2 februarie avusese loc un banchet pentru Jean Moréas, prezidat de Mallarmé și care se terminase cu altercații violente. Printre invitați fuseseră atunci Henri de Régnier, Maurice Barrès, Charles Morice, Octave Mirbeau, Jules Renard, André Fontainas (cu care Gauguin avea mai apoi să corespondeze), André Gide, Georges Lecomte, Anatole France, Félix Fénéon, iar dintre pictori — în afară de Gauguin — Redon, Signac și Seurat (care avea să moară luna următoare)[71]. Cîteva zile mai tîrziu, Gauguin participa, alături de Jean Dolent, Eugène Carrière și Charles Morice, la un dineu al *Capetelor de lemn* (*Les têtes de bois*). Dar banchetul lui Gauguin, deși mai puțin zgomotos decît cel al lui Moréas, era pentru el evenimentul cel mai important.

Scanned with OKEN Scanner

Acesta s-a ţinut luni, 23 martie, la *Café Voltaire*. Au participat patruzeci de invitaţi, prezidaţi din nou de Mallarmé; printre ei se aflau Odilon Redon, Jean Moréas, Charles Morice, Jean Dolent, Alfred Valette şi soţia, Mme Rachilde, Roger Marx, Albert Aurier, Julien Leclercq, Eugène Carrière, Ary Renan, J.F. Willumsen, Léon Fauché, Daniel de Monfreid, Paul Sérusier, Mogens Ballin, arhitectul Trachsel (considerat a fi singurul simbolist din această ramură) şi mulţi alţii, printre care, probabil, Maurice Denis, Paul Fort, Brouillon-Rotonchamp, Verkade, de Haan şi Saint-Pol Roux. Se pare că nici Schuffenecker, nici Emile Bernard nu au participat, iar Pissarro nu a fost invitat. *Le Mercure de France* a publicat, în numărul său din mai, o listă parţială a invitaţilor, precum şi textele diferitelor toasturi.

Mallarmé cel dintîi s-a ridicat şi a rostit un scurt cuvînt: „Domnilor, ca să nu mai lungim vorba, să bem pentru întoarcerea lui Paul Gauguin; dar nu fără să admirăm această conştiinţă superbă care, în plină strălucire a talentului său, şi-l exilează pentru a căuta forţe noi înspre depărtări şi înspre sine însuşi".

Morice a recitat nişte versuri compuse anume pentru Gauguin, iar Leclercq a rostit un discurs: „Dragul meu Gauguin, nu putem admira marele artist ce sînteţi fără a vă iubi mult ca om cunoscîndu-vă; şi e o mare bucurie să-i admiri pe cei pe care-i şi iubeşti. În timpul celor trei ani cît va dura absenţa dumneavoastră, prietenii dumneavoastră îl vor regreta deseori pe prietenul lor plecat; în aceşti trei ani se vor petrece multe lucruri, Gauguin. Pe aceia dintre noi care sînt încă foarte tineri — şi eu sînt unul dintre ei — îi vei găsi maturizaţi la întoarcere; cei mai în vîrstă decît noi vor fi pe deplin răsplătiţi pentru eforturile lor. Şi cum nu e departe ziua ce ni se anunţă încă de pe acum, vom avea cu toţii mai multă autoritate cînd vom vorbi despre frumoasele dumneavoastră opere."

Scanned with OKEN Scanner

Au urmat toasturi în cinstea celor care scriseseră despre pictor, Mirbeau, Dolent, Marx, Aurier, în cinstea celor care îl apreciau şi în cinstea celor care îl considerau maestrul lor. S-a recitat magistrala traducere a lui Mallarmé după *Corbul* de Poe şi, în final, Gauguin s-a ridicat pentru a răspunde cu un scurt cuvînt de mulţumire:

„Vă iubesc mult şi sînt foarte emoţionat. Nu pot, deci, vorbi mult şi spune lucrurile bine. Dintre noi, cîţiva au realizat opere mari pe care toată lumea le cunoaşte. Beau pentru aceste opere, după cum beau şi pentru operele viitoare“[72].

S-a hotărît la acest banchet ca următoarea reprezentaţie la Théâtre d'Art al lui Paul Fort să aibă loc la 27 mai, în folosul lui Gauguin şi Verlaine. Ea urma să constea dintr-o piesă într-un act scrisă de Verlaine şi o alta de Maeterlinck, poetul belgian „descoperit“ recent de Mirbeau, dintr-o piesă în trei acte de Morice şi recitarea traducerii *Corbului* de către tînăra actriţă Marguerite Moreno, precum şi alte două numere de program. Tablouri de Gauguin aveau să fie expuse în foaierul teatrului.

Le Figaro, care îi refuzase lui Mirbeau articolul despre Gauguin, anunţa ulterior această reprezentaţie într-o notă unde autorul părea să citeze un material apărut deja în presă: „. . . Surprinderea mea a crescut cînd am citit următoarele. «Paul Gauguin, acest nume, pentru noi care visăm la o renovare idealistă în literatură, nu înseamnă doar un pictor de un excepţional talent, autorul minunatelor pînze pe care i le ştim. El înseamnă mai ales ura contra platitudinii, întoarecerea la simbolismul originar al artelor plastice, renaşterea marii picturi ideiste, aşa cum au conceput-o Angelico, Mantegna, Vinci . . .»“ Şi autorul adăuga: „Am văzut, în locul indicat, o mare galbenă, nişte boi rudimentari violeţi, copaci roz, stînci albastre . . . Ce i-ar mai putea învăţa natura pe aceşti oameni de geniu, care o recreează dar nu o privesc?“[73]

Scanned with OKEN Scanner

Spectacolul de la Théâtre d'Art nu s-a bucurat de nici un succes şi nici Verlaine nici Gauguin n-au tras vreun folos financiar de pe urma lui (pictorul îşi estimase partea sa la vreo 1.500 de franci). În acel moment, însă, Gauguin nu se găsea în Paris ci destul de aproape de ţelul călătoriei sale. Nu a fost prezent nici la deschiderea Salonului noii *Société Nationale*, în ziua de 15 mai. Acest Salon cuprindea şi o secţie de „obiecte de artă", în care Gauguin era reprezentat cu trei ceramici (două din ele oferite de Schuffenecker) şi basorelieful *Fiţi îndrăgostite* . . . Adresa lui în catalogul expoziţiei era: În grija lui Boussod & Valadon, 19, boulevard Montmartre[74].

Însă Gauguin a văzut fără îndoială Salonul Independenţilor, deschis la 20 martie şi retrospectivele din cadrul său organizate lui van Gogh şi Dubois-Pillet, reprezentarea masivă a lui Anquetin, Bernard, Bonnard, de Monfreid, Denis, Lautrec, Gausson, Guillaumin, Luce, Maufra, Douanier Rousseau (Gauguin a fost printre puţinii care n-au rîs de pînzele acestuia), Seurat, Signac, Valloton, van Rysselberghe şi Willumsen. În cronica sa despre expoziţie, Julien Leclercq îi critica sever pe neoimpresionişti, îl aplauda pe Lautrec, deşi nu-i considera stilul „foarte personal", îl încuraja pe Denis şi afirma despre Bernard că era „un artist foarte tînăr plin de talent care n-ar trebui judecat după tablourile expuse . . . Căci nu se expun produsele unor căutări incomplete". Despre de Monfreid, Leclercq afirma: „Îl admiră pe Gauguin şi acest lucru se vede"; despre Willumsen spunea: „Printre cei influenţaţi de Paul Gauguin este unul din rarii a cărui personalitate se vede"[75]. Astfel, chiar în momentul cînd se pregătea de plecare, ascendentul lui Gauguin asupra noii generaţii de artişti începea să fie recunoscut public.

Plecarea lui spre Marsilia, de unde urma să se îmbarce, a avut loc în seara zilei de 4 aprilie 1891 (la puţine zile după înmormîntarea lui Seurat). Cîţiva prieteni l-au însoţit la *Gare de*

Scanned with OKEN Scanner

Lyon; printre ei se aflau Sérusier, Morice şi încă un scriitor (probabil Aurier), Verkade şi prietenul său Ballin. Se pare că amanta lui Gauguin, Juliette Huet, care tocmai era însărcinată, s-a abţinut discret să-l însoţească pe tatăl copilului ei nenăscut încă.

„Despărţirea a fost scurtă şi emoţionantă — îşi amintea Verkade. După ce ne-am îmbrăţişat, Gauguin a dispărut în expres. Era vizibil emoţionat. Cînd trenul a părăsit gara, ne-am urmat drumul în tăcere, apoi Charles Morice a izbucnit în reproşuri sonore faţă de sine însuşi, spunînd: «Gauguin are dreptate, ce-am putea noi face! Dar noi ne risipim timpul aici, în acest Paris odios. Ah! de-aş fi putut pleca şi eu!»"[76]

Însă cei care împărtăşeau părerea lui Morice erau puţini. În vîrful colinei Montmartre, unde trăia modest lîngă bazilica Sacré-Coear, construită de curînd, Renoir, care aştepta răbdător „ziua lui cea bună" ce nu venise încă şi între timp îşi vindea tablourile pe cîteva sute de franci, ţinîndu-se departe de haosul şi coteriile pariziene, a clătinat simplu din cap la aflarea veştii despre plecarea lui Gauguin şi a spus: „Se poate picta atît de bine şi la Batignolles"[77].

În ce îl priveşte pe Cézanne, care trăia încă şi mai izolat în oraşul său natal, Aix-en-Provence, se spune că l-ar fi acuzat pe Gauguin de a-i fi „şterpelit mica lui senzaţie pentru a o plimba tocmai peste Pacific"[78].

NOTE

1. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, (Le Pouldu, noiembrie 1889); vezi *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, 1946, nr. XCI, pag. 171—172. În cazul cînd nu există alte indicaţii, toate referinţele sînt culese din această lucrare, în legătură cu care vezi şi nota 1 de la capitolul IV.

Scanned with OKEN Scanner

2. Scrisoare a lui Bernard către Gauguin, (Saint-Briac, toamna 1889); document nepublicat (colecţia Pola Gauguin), obţinut prin amabilitatea lui Henri Dorra, Washington D. C.
3. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, (Pont-Aven, începutul lui septembrie 1889); *op. cit.*, nr. LXXXVII, pag. 166—167.
4. Scrisoare a lui Bernard către Schuffenecker, (Lille, 31 mai 1890); document nepublicat, obţinut prin amabilitatea d-nei Jeanne Schuffenecker, Paris.
5. Vezi Bernard: *L'aventure de ma vie*, publicată ca prefaţă la: *Lettres de Paul Gauguin à Emile Bernard*, 1888—1891, Geneva, 1954, pag. 38.
6. Vezi H. Dorra: *Emile Bernard and Paul Gauguin*, „Gazette des Beaux-Arts", aprilie 1955.
7. Scrisoare a lui Gauguin către Madeleine Bernard, (Le Pould, sfîrşitul lui noiembrie 1889); *op. cit.*, nr. XCVI, pag. 180. Potrivit lui M. Bodelsen: *Willumsen*, Copenhaga, 1957, pag. 80, nota 72, obiectul de ceramică oferit de Gauguin Madeleinei Bernard este acelaşi care apare şi în *Autoportretul* pictorului.
8. Vezi H. Dorra: *The First Eves in Gauguin's Eden*, „Gazette des Beaux-Arts", martie 1953.
9. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, (Le Pouldu, noiembrie 1889); *op. cit.*, nr. XCII, pag. 174—175.
10. Vezi scrisoarea lui Gauguin către Schuffenecker, (Pont-Aven, ianuarie 1890), *ibid.*, nr. XCVIII, pag. 181.
11. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, Paris, (aprilie 1890); *ibid.*, nr. CII, pag. 187.
12. Scrisoare a lui Bernard către Gauguin, (Lille, aprilie—mai 1890); document nepublicat (colecţia Pola Gauguin), obţinut prin amabilitatea lui Henri Dorra, Washington D.C.
13. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, (Paris, aprilie-mai 1890); *op. cit.*, nr. CV (*nu* iunie 1890), pag. 192.
14. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, (iunie 1890); *ibid.*, nr. CIII (*nu* aprilie 1890), pag. 189.
15. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, (Le Pouldu, iunie 1890); *ibid.*, nr. CVII, pag. 196.
16. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, (Le Pouldu, sfîrşitul lui iulie 1890); *ibid.*, *nr.* CIX, pag. 198.
17. Scrisoare a lui Bernard către Aurier, (iulie 1890); *ibid*, ediţia a doua, Paris, 1949, pag. 322—323.
18. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, (Le Pouldu, august 1890); *op. cit.*, nr. CX, pag. 199—200.
19. Scrisoare a lui Gauguin către Schuffenecker, (Bretania, vara 1890); vezi A. Alexandre: *Paul Gauguin, sa vie et le sens de son oeuvre*, Paris, 1930, pag. 110—111.
20. Scrisoare a lui Gauguin către Redon, (Bretania, toamna 1890); *op. cit.*, ediţia a doua, Paris, 1949, apendice, pag. 323. (Această scrisoare — incomplet şi incorect descifrată — a fost transcrisă aici după o copie făcută de Dr. V. Segalen şi obţinută prin amabilitatea d-nei Joli-Segalen, Paris.)

Scanned with OKEN Scanner

21. Scrisoare a lui Gauguin către J. F. Willumsen, (Bretania, toamna 1890); vezi *Les Marges*, 15 martie 1918.
22. Scrisoare a lui Denis către Lugné-Poë, (Saint-Germain, noiembrie 1890); vezi Lugné-Poë: *La Parade, I, Le Sot du tremplin*, Paris, 1930, pag. 254.
23. Scrisoare a lui Denis către Lugné-Poë, (Saint-Germain, noiembrie—decembrie 1890); *ibid.*, pag. 245.
24. Scrisoare a lui Denis către Lugné-Poë, (Saint-Germain, noiembrie—decembrie 1890); *ibid.*, pag. 261.
25. C. Morice: *Paul Gauguin*, Paris, 1920, pag. 25—29. (Morice plasează aceste amintiri în 1889, dar evenimentele relatate de el au avut loc vizibil în 1890.)
26. J. Renard: *Journal* (1 volum), Paris, 1935, însemnarea din ziua de 31 decembrie 1890, pag. 56.
27. Vezi G.-D. de Monfreid citat de C. Chassé: *Le mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle*, Paris, 1947, pag. 69.
28. Scrisoare a lui Gauguin către Schuffenecker, (Bretania, 1890); vezi Alexandre, *op. cit.*, pag. 154.
29. Vezi P. Fort: *Mes mémoires*, Paris, 1944, pag. 11—12.
29a Gauguin: *Huysmans et Redon*; vezi J. Loize: *Un inédit de Gauguin*, „Nouvelles littéraires", 7 mai 1953.
30. Vezi C. Morice, *op. cit.*, pag. 43.
31. Data cînd a fost pictat acest *Autoportret* este întrucîtva discutabilă; e posibil ca el să fi fost pictat în 1893, după întoarcerea lui Gauguin din Tahiti, deşi este mai probabil că i l-a dăruit lui Carrière — căruia îi şi este dedicat — atunci cînd acesta a pictat portretul său lui Gauguin.
32. Vezi articolul lui Carrière despre Gauguin în „Mercure de France", noiembrie 1903, reprodus în Carrière: *Ecrits et lettres choisies*, Paris, 1907, pag. 43—44.
33. M. Joyant: *Henri de Toulouse-Lautrec*, Paris, 1926, vol. I, pag. 118.
34. H. Schlittgen: *Erinnerungen*, München, 1926, pag. 250-251.
35. J. Dolent citat de Morice, *op. cit.*, pag. 13.
36. Vezi G. Geffroy: *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1924, capitolul XXXIII.
37. Scrisoare a lui Camille Pissarro către fiul său, Eragny, 8 iulie 1891; vezi Camille Pissarro: *Letters to his Son Lucien*, New York, 1943, pag. 179—180.
38. Scrisoare a lui Gauguin către soţia sa, (Paris, februarie 1891); *op. cit.*, nr. XCIX, pag. 181—182 (*nu* ianuarie 1890, după cum este indicat în text).
39. Extrase din presa belgiană citate în *L'Art moderne*, 29 martie 1891.
40. Champal: *Le carnaval d'un ci-devant*, reprodus în „L'Art moderne", 15 februarie 1891.
41. Scrisoare a lui Schuffenecker către Gauguin, Paris, 7 februarie 1891; ciorna originală, document nepublicat, obţinut prin amabilitatea d-nei J. Schuffenecker, Paris.
42. Informaţia obţinută prin amabilitatea regretatului J. F. Willumsen.

Scanned with OKEN Scanner

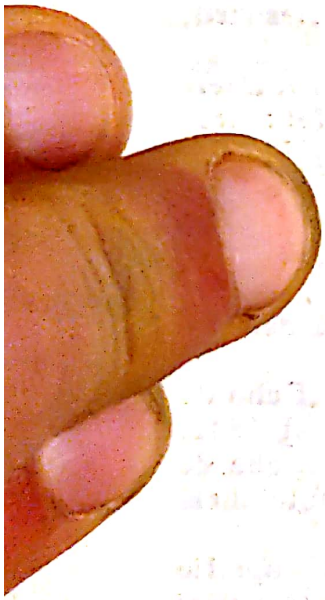
43. Vezi D. Sutton: *La Perte du Pucelage by Paul Gauguin*, „Burlington Magazine", aprilie 1949.
44. Vezi J. de Rotonchamp: *Paul Gauguin*, Paris, 1925 pag. 81—82. (Acest autor de obicei demn de toată încrederea comite eroarea de a afirma că tabloul lui Gauguin ar fi dispărut; este adevărat, totuşi, că el a stat peste cincizeci de ani în colecţia contelui Antoine de La Rochefoucauld şi că pînă de curînd nu a fost niciodată expus în mod public.)
44a Vezi C. Chassé: *Gauguin et son temps*, Paris, 1955, pag. 88. Potrivit lui Chassé, ea ar fi murit prin 1935, după ce cu mult timp înainte ar fi ars toate obiectele şi scrisorile primite de la Gauguin.
45. W. Verkade: *Le Tourment de Dieu*, Paris, 1926, pag. 68—69.
46. Gauguin în „Essais d'Art libre", februarie-aprilie 1894.
47. Scrisoare a lui Camille Pissarro către fiul său Lucien, Paris, 13 mai 1891; *op. cit.*, pag. 170—171.
48. Scrisoare a lui Camille Pissarro către Mirbeau, 12 ianuarie 1891; vezi Camille Pissarro: *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950 (editia franceză), pag. 247, nota 1.
49. Scrisoare a lui Mallarmé către Mirbeau, 15 ianuarie 1891; vezi H. Mondor: *La Vie de Mallarmé*, Paris, 1941, pag. 589—590.
50. Scrisoare a lui Mirbeau către Mallarmé, (Les Damps, ianuarie 1891); *ibid.*, pag. 590.
51. Scrisoare a lui Mirbeau către Monet, (Les Damps, ianuarie 1891); vezi *Lettres à Claude Monet*, „*Cahiers* d'Aujourd'hui", nr. 9/1922.
52. Scrisoare a lui Gauguin către soţia sa, (Paris, prima jumătate a lui februarie 1891); *op. cit.*, nr. CXIX, pag. 209—210. Mi-a fost imposibil să găsesc vreun articol în acest sens în „Le Journal des Débats" sau în „Le Rappel". „Le Gaulois" publică o scurtă notiţă în legătură cu licitaţia, semnată de G. Geffroy la 22 februarie 1891, care urma articolului scris de Morice şi publicat la 13 februarie despre *Le Symbolisme*, unde se vorbea de Gauguin alături de Puvis de Chavannes, Redon, Degas, Monet şi Carrière, ca fiind maeştrii acestei mişcări. În „La Justice" din 22 februarie 1891, Geffroy publica de asemeni un scurt material despre Gauguin referindu-se la articolul lui Mirbeau şi afirmînd că apăruse atît în „L'Echo de Paris", cît şi în „Le Figaro".
53. Scrisoare a lui Gauguin către soţia sa, (Paris, 19 februarie 1891); *ibid.*, nr. CXX, pag. 211.
54. O Mirbeau: *Paul Gauguin*, „Echo de Paris", 16 februarie 1891; reprodus în Mirbeau: *Des artistes*, vol. I, Paris, 1922, pag. 119—120.
54a R. Marx în *Le Voltaire*, 20 februarie 1891.
55. Vezi G. Geffroy în „La Justice", 22 februarie 1891.
55a Pentru o listă a tablourilor vîndute — deşi nu toate au fost identificate — cu preţurile şi numele cumpărătorilor, vezi catalogul expoziţiei Gauguin, Orangerie des Tuileries, vara 1949, pag. 95—96.

Scanned with OKEN Scanner

56. Scrisoare a lui Mallarmé către Gauguin, (Paris, 24—25 februarie 1891); vezi J. de Rotonchamp, *op. cit.*, pag. 91.
56a Scrisoare a lui Gauguin către soţia sa, (Paris, 24 februarie 1891); *op. cit.*, nr. CXXI, pag. 211—212.
57 Bernard: *Souvenirs inédits sur l'artiste peintre Paul Gauguin et ses compagnons lors de leur séjour à Pont-Aven et au Pouldu*, Lorient, nedatată (1939), pag. 12.
58. Vezi scrisoarea lui Bernard către Aurier citată la nota 17.
59. Bernard: *L'aventure de ma vie, op. cit.*, pag. 45—46.
60. *ibid.*, pag. 30.
61. Este o remarcă răutăcioasă şi meschină deoarece picturile lui Cézanne erau practic nevandabile către sfîrşitul anilor '80. Afirmaţia lui Gauguin că Bernard a pictat scene religioase şi a copiat tapiserii vechi în 1887 este şi ea destul de necinstită, căci toate aceste lucrări religioase ale lui Bernard sînt ulterioare şi aparţin fazei sale mistico-catolice, adică *după ce* l-a cunoscut pe Gauguin.
62. Gauguin: *Notes sur Bernard (1895)*; vezi Dorra: *Emile Bernard et Paul Gauguin, op. cit.*
62a Vezi răspunsul lui J. Leclercq adresat lui Bernard, „Mercure de France", iulie 1895.
63. Aurier: *Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin*, „Mercure de France", martie 1891, (articol datat 9 februarie 1891); reprodus în Aurier: *Oeuvres posthumes*, Paris, 1893.
64. Scrisoare a lui Camille Pissarro către fiul său Lucien, Paris, 20 aprilie 1891; *op. cit.*, pag. 163—164.
65. C. Henry, răspuns la: *Enquête de Jules Huret*, „Echo de Paris", iunie 1891; reprodus în „L'Art moderne", 25 octombrie 1891.
66. Mallarmé, răspuns la: *Enquête de Jules Huret*, „Echo de Paris"; reprodus în „L'Art moderne", 9 august 1891.
67. Mirbeau, răspuns la: *Enquête de Jules Huret*, „Echo de Paris"; reprodus în „L'Art moderne", 13 septembrie 1891.
68. J. Renard, jurnal, însemnarea din ziua de 15 aprilie 1891 (la acea dată Gauguin părăsise deja Franţa); vezi Renard: *Journal, op. cit.*, pag. 66.
69. În legătură cu toată această problemă vezi prefaţa lui R. Rey la: *Onze Menus de Gauguin*, Geneva, 1950, pag. 45—51.
70. Vezi Morice, *op. cit.*, pag. 29—30.
71. În legătură cu amintirile lui Gauguin despre acest banchet vezi Gauguin: *Avant et Après*, Paris, 1923, pag. 27—28.
72. Vezi „Le Mercure de France", mai 1891, pag. 318—320.
73. H. Fouquier: *L'avenir symboliste, à propos de la représentation au profit de Gauguin et Verlaine*, „Le Figaro", 24 mai 1891.
74. Între alţi exponenţi la acest Salon au fost Anquetin, J.-E. Blanche, Boudin, Carolus-Duran, Carrière, H.-E. Cross, Desboutin, Hodler, Lebourg, Lépine, Liebermann, Maufra, Puvis de Chavannes, Raffaëlli,

Sargent, Sisley, Stevens, Thaulow (cumnatul lui Gauguin), Whistler şi Zorn.

75. J. Leclercq: *Aux Indépendants*, „Mercure de France", mai 1891.
76. Verkade, *op. cit.*, pag. 92.
77. Vezi A. André: *Renoir*, Paris, 1923, 1928, pag. 49.
78. Vezi Cézanne, citat de Mirbeau în Mirbeau, Duret, Werth, Jourdain: *Cézanne* Paris, 1914, pag. 9.



Scanned with OKEN Scanner

X.

1891–1893

GAUGUIN ÎN TAHITI.

La 8 iunie 1891, după o călătorie care a durat şaizeci şi trei de zile, Gauguin a zărit, în sfîrşit, luminile insulei Tahiti. Vaporul oprise în diferite porturi australiene şi avusese de aşteptat aproape trei săptămîni la Nouméa înainte ca o navă de război să-l ducă pînă la Tahiti. Regreta că îşi luase bilet de clasa a doua — cu toată reducerea acordată de guvernul francez — căci ar fi putut economisi vreo cinci sute de franci şi călători aproape la fel de confortabil cu clasa a treia. Dar acum Papeete se vedea în zare şi pentru el începea o viaţă nouă, deşi primul contact al pictorului cu pămîntul care se ridica din apele oceanului n-a fost de natură să-l entuziasmeze.

Exact cu trei ani mai înainte, în iunie 1888, Robert Louis Stevenson ajunsese în arhipelagul polinezian căutînd un leac pentru suferinţa sa. Înaintea lui, în 1843, Melville sărise de pe o balenieră şi rămăsese în insulele Marchize, iar Pierre Loti trăise aici în 1872 dragostea descrisă în romanul *Le Mariage de Loti*. Şi alţi călători, ca americanul Charles Warren Stoddard, aşternuseră pe hîrtie impresiile lor despre aceste insule fabuloase. Dar nici un pictor nu venise încă în Polinezia după surse de inspiraţie.

Cînd Stevenson a văzut pentru prima dată insulele Marchize (în favoarea cărora Gauguin avea să părăsească mulţi ani mai tîrziu Tahiti),

el a notat plin de emoție: „Pămîntul se ridica în piscuri și văi înălțate; se prăbușea pe stînci și contraforturi; culoarea lui trecea prin cincizeci de modulații într-o gamă de sidefiu, roz și oliv; pe deasupra era încununat de nori opalini — Revărsarea zorilor vagi înșela ochiul; umbrele lor se confundau cu conturele munților, iar insula și bolta ei părelnică se ridicau și licăreau în fața noastră ca un singur trup... Undeva, în acea palidă fantezie de stîncă și nor, se ascundea paradisul nostru"[1].

Dar Gauguin nu și-a pierdut multă vreme contemplînd peisajul. Era dornic de acțiune. Chiar în ziua cînd a debarcat la Papeete s-a prezentat la guvernatorul insulei, care l-a primit cordial dată fiind „misiunea artistică" ce-i fusese încredințată pictorului de către guvernul francez. Totuși, n-a reușit să dezmintă prima impresie a guvernatorului, anume că misiunea sa era de fapt spionajul. Pe Gauguin l-a dezgustat rapid viața din Papeete, care îi amintea de Europa, în schimb a fost fascinat de băștinași; aceștia începuseră să afluieze din toate părțile spre capitală în vederea apropiatei morți a regelui lor grav bolnav, Pomaré, pe care pictorul l-a vizitat neîntîrziat dealtfel. La cîteva zile după sosire, Gauguin asista la funeraliile regelui, ultimul conducător băștinaș, care încheia o perioadă ce avea să fie urmată de o întărire a controlului autorităților coloniale franceze asupra situației din insulă. În mod justificat sau nu, el a considerat moartea monarhului tahitian o catastrofă personală deoarece se pare că își pusese mari speranțe în protecția lui.

Curînd pictorul a fost însă captivat de atmosfera deosebită a insulei Tahiti, de liniștea profundă a nopților ei, de grația indolentă a băștinașilor. Către sfîrșitul lunii iulie îi scria soției sale: „Trăiesc cu impresia că tulburările vieții din Europa nu mai există și că mîine, că întotdeauna, va fi la fel, și tot așa pînă la sfîrșit. Să nu crezi că sînt egoist și că vă părăsesc. Dar lasă-mă cîtva timp să trăiesc așa. Cei care îmi fac reproșuri nu știu tot ce există într-o fire de artist și apoi

de ce să vrea să ne impună datorii ca ale lor? Noi nu le impunem lor pe ale noastre"[2].

Cu flerul, dar şi cu naivitatea sa caracteristice, Gauguin a prospectat imediat terenul la Papeete în vederea unor comenzi profitabile de portrete pe care să le execute, însă totuşi nu a trecut mult pînă să se hotărască să plece din oraşul-port şi să locuiască la ţară, într-un mediu mai necorupt. Într-o dimineaţă minunată, însoţit de Titi, o metisă tahitiană pe care o cunoscuse îndată după sosire, a împrumutat un cal şi o căruţă şi a pornit înainte pe ţărmul Pacificului. A găsit ce căuta la vreo patruzeci de kilometri de capitală, în districtul Mataïea: o colibă de lemn, situată între ocean de o parte şi un munte ascuns de o pădure de mangrove uriaşe de partea cealaltă. În depărtare, insula Moréa părea că pluteşte pe orizont; seară de seară, soarele asfinţea dramatic dincolo de munţii ei crenelaţi. Gauguin a hotărît s-o expedieze pe Titi, dar curînd s-a simţit atît de singur în noua sa locuinţă încît a chemat-o înapoi. După cîteva săptămîni, totuşi, s-a decis s-o trimită definitiv şi ulterior a înlocuit-o cu o băştinaşă mai simplă, mai puţin coruptă de civilizaţie şi de prea mulţi amanţi.

Vecinii pictorului s-au dovedit prietenoşi şi săritori. În scurtă vreme a învăţat cîteva cuvinte în limba lor şi s-a simţit mai puţin izolat. Curînd a reluat şi lucrul. După cum şi-a amintit el însuşi mai tîrziu, la început a executat note şi schiţe de tot felul, „însă peisajul şi culorile sale curate, arzătoare, mă ameţeau, mă orbeau... Şi totuşi, era atît de simplu să pictez exact ceea ce vedeam, să pun pe pînză, fără prea mult calcul, un roşu sau un albastru!... De ce mai ezitam în loc să las să curgă pe pînza mea tot aurul şi toată bucuria soarelui? Vechile rutine ale Europei, timiditatea de expresie a unor rase degenerate!"[3].

Şi-a decorat coliba cu reproduceri după tablouri de Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Rembrandt, Rafael, Michelangelo, Holbein, cu fotografiile copiilor săi şi, fără îndoială, cu ta-

bloul dăruit de Redon. Cînd soţia unui vecin a admirat *Olympia* lui Manet şi l-a întrebat dacă era chiar soţia lui, Gauguin s-a distrat răspunzîndu-i afirmativ. După aceasta, femeia a acceptat să pozeze pentru el. Pictorul era fascinat de amabilitatea, de naturaleţea, de puritatea copilărească, de încrederea straniu amestecată cu teamă a acelor oameni incapabili de ipocrizie, ce păreau gata să-l adopte fiindcă el, spre deosebire de alţi europeni, le împărtăşea întru totul felul de viaţă, hrănindu-se cu peşte, rădăcini şi fructe şi bînd numai apă. „Majoritatea polinezienilor — descoperise Stevenson — sînt oameni foarte comunicativi, sinceri, dornici să fie remarcaţi, lacomi de cea mai mică afecţiune, ca nişte cîini prietenoşi care se gudură... Ochii lor sînt mari, luminoşi, umezi; seamănă cu ochii unor animale sau ai unor italieni"[4]. Gauguin era profund impresionat de frumuseţea oamenilor (deşi recunoştea că europenii i-ar putea considera urîţi), de eleganţa naturală şi demnitatea din mişcările lor. Îl uimea vigoarea aproape masculină a femeilor şi graţia destul de efeminată a bărbaţilor. La rîndul lor, băştinaşii l-au iubit pe străin. Seara se adunau sub pandanuşii stufoşi, dominaţi de palmierii înalţi; îşi cîntau cîntecele lor ciudate, plîngăreţe, ce se terminau brusc printr-un strigăt barbar. Uneori, Gauguin le cînta la mandolină; învăţase la Pont-Aven de la Filiger.

Mai tîrziu, pictorul a notat despre acele prime săptămîni în Mataïea: „Fiecare zi e tot mai bună pentru mine: am sfîrşit prin a înţelege limba tot mai bine. Vecinii... mă privesc ca pe unul de-ai lor. Picioarele, aflate în contact permanent cu piatra, s-au întărit, s-au familiarizat cu solul; iar corpul meu, aproape mereu gol, nu mai suferă de arsuri. Civilizaţia mă părăseşte puţin cîte puţin. Încep să gîndesc simplu, să nu încerc decît puţină ură faţă de aproapele meu, mai mult chiar, să-l iubesc. Mă bucur de toate plăcerile vieţii libere, animalice şi umane. Fug de artificial şi pătrund în natură; avînd certitudinea unui mîine asemănător zilei de azi, la fel de liber, la fel de fru-

mos, pacea coboară în mine; mă dezvolt normal şi nu mai am griji inutile"[5]. Simţea că devine un „sălbatic", asemeni celor care îl înconjurau.

Vecinii săi veneau să-l vadă la lucru, făcînd schiţe, sculptînd sau pictînd. Una din primele lui picturi din Tahiti înfăţişa o scenă văzută într-o zi din colibă şi pe care mai tîrziu a descris-o: „E dimineaţă. Pe mare, lîngă ţărm, văd o pirogă, iar în pirogă e o femeie; pe ţărm, un bărbat aproape gol; în apropierea bărbatului, un cocotier bolnav pare un papagal uriaş a cărui coadă aurie atîrnă şi care ţine în gheare un ciorchine mare de nuci de cocos. Bărbatul ridică, într-un gest armonios şi suplu, cu amîndouă mîinile o secure grea care, sus, îşi lasă amprenta albastră pe cerul argintiu, iar jos incizia ei în arborele mort... Pe pămîntul purpuriu, frunze lungi, încolăcite, de un galben metalic, seamănă cu literele scrise în vreo îndepărtată limbă orientală... În pirogă, femeia aranja cîteva plase. Linia albastră a mării era frecvent întreruptă de verdele valurilor ce se spărgeau pe recifii de coral"[6].

Cu excepţia cocotierului ca un papagal, toate trăsăturile menţionate în notele lui Gauguin apar în tablou. Culorile vii tropicale ies în evidenţă, dar sînt de o natură cu totul diferită decît cele folosite de Gauguin recent în Franţa. Deşi sînt puternice şi viguroase în totalitatea lor, pictorul a evitat ciocnirile violente ce îi caracterizează unele din lucrările sale sintetiste anterioare. Roşul şi albastrul, purpuriul şi galbenul coexistă fără a intra în conflict; şi în ciuda vigorii lor, aspectul general al tabloului este mai puţin unul de contrast cît de armonie. Pînă la el nimeni nu mai pictase în tonuri atît de vii, nici chiar van Gogh, care se străduise să accentueze complementarele; la Gauguin, fără a se insista pe opoziţii particulare de culori, întreaga pînză era dominată de o forţă a culorii care nu poate fi depăşită. Priveliştile aprinse ale naturii înconjurătoare, scăldată într-un soare arzător, i-au permis lui Gauguin să realizeze o consistenţă a culorii care

nu mai era un rezultat al imaginației lui, ci se hrănea masiv din observația directă. Cu toate acestea, într-una din primele sale scrisori către Daniel de Monfreid, el declara: „Mă mulțumesc să-mi investighez eul propriu și nu natura, să învăț să desenez puțin; desenul, atît contează!"[7]. Dar e în afară de orice îndoială că paradisul din Mările Sudului a fost cel care i-a oferit lui Gauguin ocazia atît de mult așteptată de a-și duce la perfecțiune darul înnăscut de colorist.

Era atît de cuprins de febra sa creatoare, atît de tare stăpînit de copleșitoarea bogăție a noilor impresii, încît nu se simțea în stare să-și mai aprecieze propria operă. Cînd, în sfîrșit, în noiembrie, a primit cea dintîi scrisoare din Franța, de la Sérusier, i-a răspuns: „M-am înhămat la o muncă dură și neiertătoare. Nu pot spune dacă este bine, căci e și mult, e și nimic în același timp. N-am făcut încă nici un tablou, ci o sumedenie de căutări ce se pot dovedi fructuoase, numeroase documente care îmi vor servi multă vreme de aici încolo, sper, în Franța, de exemplu. Tot simplificînd, nu sînt în stare să apreciez rezultatul în momentul de față. Mi se pare dezgustător. La întoarecere, cu pînzele uscate, înrămate etc., voi judeca mai bine. Da, dragul meu Séruse, stau singur la țară, la 45 de kilometri de oraș; n-am pe nimeni cu care să vorbesc despre artă, sau care măcar să fie francez, și nu sînt încă prea tare în limba locului, cu toate eforturile mele"[8].

Întrucît Sérusier îi scrisese probabil ce mult îi datora el pictorului, Gauguin răspundea modest: „Sînteți foarte amabil că îmi puneți mie în spinare progresele dumneavoastră intelectuale; poate că am și eu o mică parte, dar, vedeți dumneavoastră, eu sînt sigur că artiștii nu realizează decît ceea ce exista în ei dinainte. Semințele nu fac decît să cadă pe un teren propice. Dacă faceți progrese, înseamnă că trebuia să faceți progrese"[8].

Se pare că Sérusier a fost practic singurul dintre tinerii prieteni și „elevi" ai lui Gauguin care

și-a amintit de maestru în exilul său. În decembrie 1891, cam în vremea cînd Sérusier primea răspunsul lui Gauguin, cîțiva dintre Nabiști, împreună cu prietenii lor, au organizat la negustorul Le Barc de Boutteville, în *rue* Le Peletier, o mică expoziție, sub titlul *Impresioniști și simboliști*, o denumire aproape identică celei alese de Gauguin pentru expoziția de la Volpini. Potrivit unui mic anunț publicat de Aurier, Le Barc de Boutteville tocmai hotărîse să ofere „în mod liber tinerilor artiști novatori, contestați încă de critică, disprețuiți de cumpărători și în general batjocoriți de negustori și de jurii, un adăpost permanent"[9]. Printre pictorii pe care galeria intenționa să-i prezinte erau Anquetin, Bernard, Lautrec, Sérusier, Denis, Renoir, Signac, Bonnard, Roussel, Willumsen, Luce, Petitjean, Gausson și alții, la care urmau să se adauge Filiger, Pissarro, Redon, van Gogh și Gauguin. Prima expoziție a cuprins lucrări de Anquetin, Lautrec, Bernard, Denis și Bonnard. Cînd un ziarist i-a intervievat pe pictori — interviurile deveniseră o modă de cînd Jules Huret publicase în *L'Echo de Paris* discuțiile sale cu Henry, Mallarmé, Mirbeau și mulți alții — numele lui Gauguin abia a fost menționat. Una din întrebările puse de ziarist a fost și aceasta: „Cum ați defini tendințele artistice ale noii școli de pictură și sub ce etichetă le-ați reuni? Care este maestrul pe care îl admirați mai mult?".

Răspunsul lui Anquetin a fost mai degrabă evaziv: „Pînă acum, din nefericire, am suferit variate influențe; dar încerc din răsputeri să scap de ele. Simbolismul, impresionismul sînt niște prostii. Nu există teorii și nu există școli! Nu există decît temperamente". Și adăuga faptul că dintre artiștii contemporani cel mai mult îi admira pe „Cézanne și Renoir! Iată două genii pure cărora trebuie să le dăm ce e al lor".

Cu Lautrec ziaristul a discutat chiar la expoziție: „Mic, negricios, cu barbă mare și *pince-nez*. Stăm de vorbă. Punctîndu-și fraza cu mici

rînjete, dl. de Toulouse-Lautrec îmi spune: «Nu fac parte din nici o şcoală. Lucrez pe cont propriu. Îi admir pe Degas şi Forain . . .» Şi dl. de Toulouse-Lautrec lansează un mic rînjet. Este în bună măsură personajul propriilor sale tablouri unde, într-adevăr, transpare o ironie ascuţită. Femeile sale, care visează melancolice pe divanele mănăstirilor publice, nu ne revelează ele oare nişte calităţi de observator cu adevărat crud?".

Interviul cu Emile Bernard era mult mai extins, fără îndoială deoarece interlocutorul era mult mai volubil: „El este un căutător, un pasionat, un băieţandru în stare să moară mai bine de foame decît să facă o concesie cît de mică pentru ceva ce i-ar afecta arta. Este de asemenea un catolic ardent şi practicant, ceea ce explică misticismul picturilor sale. La Asnières, într-un mic atelier din scînduri şi în casa unde dl. Emile Bernard locuieşte împreună cu părinţii săi, am putut vedea un mare număr de schiţe ciudate, de pînze absolut originale, de vitralii de o frumuseţe artistică surprinzătoare, de panouri sculptate cu o migală infinită, de tapiserii extrem de originale . . . Impresia noastră după această vizită la atelierul lui este că dl. Emile Bernard — care a fost acuzat că îl plagiază pe Paul Gauguin — nu-i seamănă deloc, o, dar deloc. Dl. Emile Bernard este un hieratic şi nimic altceva. Pictura sa nu traduce decît sentimente religioase. În ce priveşte procedeele sale, acestea sînt foarte simple: culori puţine iar acelea terne, stinse. Dl. Emile Bernard are douăzeci şi patru de ani. Înalt, zvelt, cu păr lung, cu cioc, cu ochi albaştri şi o privire foarte blîndă, ne sugerează un personaj al lui Velázquez. Are o conversaţie interesantă, foarte erudită şi foarte clară. «Sînt foarte creştin, ne spune el, şi caut să exprim sentimentele ce le port în mine. Visez că creez un stil hieratic, peste modernitate şi peste actualitate. Atît ca procedee cît şi ca inspiraţie trebuie să revenim la Primitivi: să fim foarte concişi din punct de vedere tehnic, să nu folosim linia decît pentru a determina forma şi culoarea, decît pentru a

determina stările. Cu un cuvînt, ar trebui să creăm un stil care să fie al epocii noastre». Întrebat pe cine admira mai mult, Bernard a răspuns: «Dintre contemporani nu-i admir decît pe Cézanne şi pe Odilon Redon»"[9a].

Maurice Denis, un catolic devotat ca şi Bernard, a refuzat cu desăvîrşire să-şi numească maeştrii favoriţi. Reporterul scria despre interviul cu el: „În momentul de faţă, dl. Maurice Denis se dedică, după cîte se pare, unor căutări din care speră să obţină un rezultat satisfăcător. Deşi în vîrstă de numai douăzeci şi unu de ani ne-a vorbit cu echilibrul unui bătrîn: «Noi nu sîntem oameni pretenţioşi, care să trăim cu convingerea că am descoperit *Arta imuabilă*. Noi sîntem nişte căutători cît mai umili cu putinţă... Cred că, înainte de orice, o pictură trebuie să împodobească. Alegerea subiectelor şi scenelor nu contează. Suprafaţa colorată, valoarea tonurilor, armonia liniilor, iată prin ce îmi propun să ajung la spirit, să trezesc emoţia»".

Ca şi prietenul său Denis, Bonnard n-a vrut să numească maeştrii pe care îi admira, deşi — tot ca Denis — el studiase în mod foarte profitabil pictura lui Gauguin, încă de pe vremea cînd îi văzuse pentru prima oară tablourile adunate în expoziţia de la Volpini din anul 1889. „Domnul Bonnard — relata ziaristul — este la rîndul lui foarte tînăr. Camarazii săi îl consideră un decorator şi un ilustrator admirabil înzestrat... «Pictura, ne spune de altfel dl. Pierre Bonnard, trebuie să fie mai ales decorativă. Talentul se va revela prin modul cum vor fi distribuite liniile. Nu aparţin nici unei şcoli. Încerc numai să realizez ceva personal şi în acest moment caut să uit ce am învăţat în patru ani de zile cu mare greutate la *Ecole des Beaux-Arts*»"[10].

Dacă aceşti pictori păreau să fi uitat cît îi datorau lui Gauguin (cu excepţia lui Lautrec şi probabil Anquetin, ei beneficiaseră toţi de pe urma influenţei lui eliberatoare), Aurier a propus cel puţin să i se facă dreptate prietenului său absent. Pe atunci el tocmai pregătea un articol impor-

tant în care voia să discute noua mişcare artistică şi rolul preponderent al lui Gauguin în cadrul ei. Charles Morice deasemeni a publicat un studiu despre pictor unde proclama: „La ora actuală, în pictură, Puvis de Chavannes, Carrière, Renoir, Redon, Degas, Gustave Moreau şi Gauguin guvernează tinerimea artistă. Fiecare din ei are parcela lui"[11].

Dar dacă tinerii artişti îi recunoşteau sau nu rolul de conducător al lor îl interesa mai puţin pe Gauguin în acel moment. Nu-l indispunea atîta indiferenţă confraţilor cît faptul că pînă şi cei care trebuiau să-i reprezinte interesele păreau a-l fi uitat cu desăvîrşire. Comunicaţiile cu Franţa fiind extrem de lente, avea de aşteptat săptămîni întregi curierul sperînd în zadar că i se vor trimite sumele convenite. Curînd avea să se plîngă amar de neglijenţa prietenilor săi. Nici un cuvînt de la Morice, care îi datora 500 de franci, nici un cuvînt de la Dolent, care urma să-i plătească 300 de franci pentru un tablou lăsat lui de Gauguin la Tanguy, nimic de la Galeria Goupil, de la Portier etc. De Haan nu-i răspundea la scrisori; Bernard, aparent, complota împotriva lui. Cînd, în sfîrşit, i-a scris Daniel de Monfreid, a fost pentru a-i spune că Juliette Huet născuse copilul nedorit de Gauguin, o fetiţă cam bolnăvicioasă şi că avea nevoie de ajutor. Însă fondurile pictorului diminuau văzînd cu ochii şi el aştepta disperat să-i vină banii din Paris înainte ca rezervele să i se epuizeze complet.

Era un contrast ciudat între angoasa cu care Gauguin nădăjduia permanent în următorul curier şi viaţa idilică pe care o trăia. Cînd singurătatea i-a devenit atît de insuportabilă încît l-a cuprins apatia, s-a hotărît să outreiere insula şi, pe drum, să-şi caute o nouă companie. A pornit spre inima uscatului şi, cu ajutorul unui cal împrumutat de la un jandarm, a putut acoperi distanţe mari. Într-unul din satele de baştinaşi unde a fost poftit la masă, i-a fost prezentat unei tinere fete care, cu timiditate, a acceptat să devină

vahine a lui. Avea în jur de treisprezece ani (ceea ce, la o femeie europeană, corespunde ca maturitate fizică vîrstei de optsprezece-douăzeci de ani) şi, curînd, a pornit împreună cu el, tăcută, senină şi frumoasă către coliba lui. Numai un pliu puţin batjocoritor al gurii ei senzuale îl prevenea pe Gauguin că în această aventură stranie pînă la urmă ea avea să fie poate cea mai puternică şi cea mai enigmatică.

În cuvinte mişcătoare şi poetice, Gauguin a evocat mai tîrziu[12] viaţa sa minunată şi extatică alături de Tehura, liniştită, melancolică şi ironică; a povestit cum a încercat să pătrundă în sufletul ei misterios şi primitiv, cum ea îl observa tăcută, fără a-şi trăda gîndurile, cum a început s-o iubească şi cum ea l-a părăsit după o săptămînă pentru a-şi vizita familia, aşa cum rămăsese hotărît, iar el s-a temut că a pierdut-o; cum ea s-a întors după cîteva zile, conform promisiunii făcute, de bunăvoia ei, dovedindu-i astfel că era fericită alături de el, cum, după această experienţă, au început amîndoi o viaţă cu adevărat fericită, bazată pe încredere reciprocă; şi-a amintit cum a reluat lucrul, plin de o energie nouă, cum prezenţa Tehurei îi umplea coliba de o bucurie contagioasă, cum, prin intermediul ei, se simţea mai aproape de spiritul impermeabil al băştinaşilor, cum a început curînd să le împărtăşească superstiţiile primitive, cît de supusă era ea şi cît de tandră, neprihănită şi totuşi pricepută, independentă şi totuşi docilă, înţeleaptă dar şi frivolă, matură şi în acelaşi timp copilăroasă, naivă şi curioasă, iubitoare şi necalculată; cum el a întinerit în compania ei şi s-a îndepărtat şi mai mult de civilizaţie, cum a pierdut orice noţiune de bine şi de rău, căci tot ce era frumos era şi bun. Iar Tehura era frumoasă.

A pictat-o frecvent, uneori îmbrăcată, cel mai des însă goală. Tînăra cu trăsături regulate şi cu păr lins negru, cu trupul zvelt, cu sînii mici şi cu picioare lungi şi puternice, care apare în mai toate pînzele sale din Tahiti este fără îndoială Tehura. A pictat-o într-un balansoar, cu silueta

ei subțire ascunsă de o rochie roz; a pictat-o pe o plajă, cu membrele aurii mîngîiate de soare, sau ghemuită sub un copac, scăldîndu-se într-un pîrîu, ducînd fructe; în cele din urmă a pictat-o triumfătoare, ca pe o zeitate a tribului ei, ca pe *Regina aréois-ilor*, întronată cu superba ei nuditate într-un decor tropical, unde culorile vii ale unei cuverturi decorative îi scot în relief nuanța luminoasă a pielii bronzate.

Unul din primele tablouri în care apare Tehura, pictat în 1891 (ca și *Bărbatul cu securea*) este o compoziție singulară inspirată de o temă religioasă asemănătoare cu subiectele realizate de Gauguin în cîteva rînduri în Bretania. Dacă ulterior el a pornit să surprindă caracterul credințelor locale — și mai ales al superstițiilor împărtășite de Tehura — în tabloul *Ia Orana Maria* a folosit un decor tropical pentru o scenă biblică, tot așa cum folosise un peisaj breton pentru *Lupta lui Iacob cu îngerul*. *Ia Orana Maria* este o încercare stranie de a combina luxuriança tropicală a Mărilor Sudului cu misticismul credinței în care fusese crescut Gauguin. Într-o scrisoare către de Monfreid, el explica subiectul pînzei astfel: „Un înger cu aripi galbene indică celor două femei tahitiene pe Maria și pe Isus, tahitieni și ei — nuduri îmbrăcate în pareo, un fel de țesătură cu flori care se strînge pe talie cum vrei. Fundal cu munte foarte întunecat și copaci înfloriți. Drum violet închis și prim plan verde smarald; în stînga banane. Sînt destul de mulțumit cum a ieșit“[13].

În mod destul de ciudat pentru acest tablou — una din primele lucrări majore executate în Tahiti — Gauguin nu numai că a menținut o legătură spirituală cu tablourile sale religioase pictate la Pont-Aven, dar s-a inspirat și dintr-o fotografie a unui basorelief de pe un templu javanez din Barabudur, fotografie pe care și-o procurase probabil la Expoziția Universală din 1889 de la Paris[14]. Astfel, impresia puternică produsă asupra lui în urmă cu doi ani de arta asiatică își găsea un ecou în cele două siluete de femei tahitiene ale căror poziții sînt copiate aproape

aidoma de pe friza javaneză. Totuşi acest amestec neobişnuit de catolicism, personaje polineziene şi ipostaze budiste din insula Java este făcut posibil de o compoziţie magistrală, de culorile strălucitoare şi de tuşa subtilă ce realizează variaţii inteligente între suprafeţele plate, uniform dar viu colorate pe de o parte şi amănuntele atent modelate şi delicat nuanţate pe de altă parte.

În opoziţie pronunţată cu modulaţiile calme şi totuşi foarte vii ale acestei compoziţii ne apare violenţa unui tablou ca *Femei tahitiene scăldîndu-se*, pictat cam în aceeaşi vreme şi în care modelarea formelor este aproape complet abandonată în favoarea unor suprafeţe mari în culori viguroase, ce se amplifică una pe cealaltă prin contrastele lor extrem de marcate. Dar, tot cam pe atunci, Gauguin a realizat şi cîteva peisaje pronunţat impresioniste, cu excepţia armoniilor tropicale din ele. Nemaisimţindu-se reţinut de cerinţele riguroase ale programului său sintetist, în aceste peisaje, stilul lui Gauguin se îndulceşte oarecum: liniile şi curbele devin mai graţioase, planurile plate îşi pierd rigiditatea prin uşoare variaţii de tonuri, iar cromatica se eliberează şi ea de accentele violente. Însă compoziţia îşi păstrează elementele cunoscute, adică formele simplificate şi marile suprafeţe monocrome, legate între ele printr-un desen ritmic.

Diferenţele de concepţie, diferenţele de tehnică şi de culoare sesizabile în primele tablouri ale lui Gauguin din Tahiti se explică în bună măsură prin faptul că el nu venise dinainte cu o idee gata făcută despre ceea ce urma să picteze. Dimpotrivă, s-a dedicat aproape cu voluptate farmecului împrejurimilor pe care le observa şi le absorbea. În fiece lucrare nouă se concentra să găsească o expresie adecvată pentru calmul şi luxuriaţa ce îl atrăseseră către Mările Sudului, să afle echivalenţe plastice pentru frumuseţea inimaginabilă a peisajului şi a oamenilor, de care fusese subjugat.

Dar fericirea primelor luni departe de Papeete și alături de Tehura nu a durat mult. În martie 1892, pictorul îl informa pe de Monfreid: „Am fost destul de grav bolnav. Imaginați-vă că am scuipat sînge, cîte un sfert de litru pe zi. Era imposibil de oprit; nici cataplasmele cu muștar pe picioare, nici ventuzele pe piept, nimic nu ajuta. Medicul de la spital era destul de îngrijorat și credea că mă duc. Pieptul era intact și chiar destul de solid, spunea el; inima îmi făcea figuri. Cu atîtea necazuri nici nu-i de mirare. Cînd s-au sfîrșit vomismentele de sînge, am urmat un tratament cu digitală și acum m-am refăcut fără alte recidive. Cu toate acestea, va trebui să fiu atent"[13].

Două săptămîni mai tîrziu, Gauguin îi scria lui Sérusier: „Scrisoarea dumneavoastră m-a găsit într-unul din acele teribile momente ale existenței cînd ești nevoit să iei o hotărîre știind că și dintr-o parte și din cealaltă oricum ai de primit lovituri. Pe scurt, mulțumită faptului că Morice m-a părăsit, am ajuns la capătul funiei și trebuie să mă întorc. Dar cum, *fără bani?* Pe de altă parte, aș vrea să rămîn, încă nu mi-am terminat opera ci abia am început-o; și simt că îmi vor ieși lucruri frumoase... Dacă aș avea 500 de franci în plus, m-aș menține la suprafață (cei 500 de franci pe care mi-i datorează Morice). Am o promisiune, pentru luna mai, să fac un portret de femeie cu 2 500 de franci, dar e o promisiune și nu știu ce să cred încă. De acum și pînă în mai am să fac tot posibilul și imposibilul să aștept. Iar dacă portretul se face — trebuie să fac un portret care să placă, în genul lui Bonnat — și dacă e plătit, atunci cred că mi se vor mai comanda unul sau două și atunci îmi redobîndesc independența... Despre ce pictez aici nici nu îndrăznesc să spun ceva, într-atît mă îngrozesc de pînzele mele proprii. Niciodată publicul n-o să le accepte. Sînt urîte din toate punctele de vedere și nu știu efectiv ce-o să se întîmple la Paris cînd o să le vedeți... Ce religie și vechea religie oceanică. Ce minunăție! Îmi

plesnește creierul de ea și tot ce îmi sugerează va speria lumea. Dacă unii se mai tem de vechile mele pînze prin saloane, ce or să spună de cele noi!"[15].

Emoția lui Gauguin în fața religiei oceanice nu se datora atît de mult povestirilor Tehurei, după cum a lăsat el mai tîrziu să se înțeleagă (femeile polineziene *nu* sînt inițiate în secretele credințelor ancestrale din triburile lor), ci de cartea pe care i-o împrumutase un colonist francez, probabil cînd stătuse internat în spital. Această lucrare în două volume era scrisă de Moerenhout în 1835 și povestea călătoria lui prin insulele Pacificului[16]. Consul al Statelor Unite, iar mai tîrziu și al Franței, Moerenhout petrecuse mulți ani în Tahiti, împrietenindu-se cu localnicii și apărîndu-i chiar împotriva cruzimii pline de zel a misionarilor protestanți și catolici. Astfel își cîștigase încrederea mai multor șefi de triburi și preoți tahitieni și transcrisese o serie de legende transmise din generație în generație, care aveau să dispară curînd sub impactul creștinismului. Gauguin și-a copiat multe din aceste legende (atît în franceză cît și în limba locală) într-un carnet pe a cărui copertă a scris *Ancien Culte Maorie*, împodobind manuscrisul cu numeroase desene și acuarele[17]. Dacă plănuia să folosească aceste transcripții ulterior pentru vreo carte despre șederea sa în insulele din Mările Sudului sau dacă voia pur și simplu să cunoască mai temeinic fondul istoric și mistic pe care să proiecteze viața cotidiană a polinezienilor așa cum o vedea el, e greu de spus, cert este că, transcriindu-și din textul lui Moerenhout, Gauguin se gîndea la subiecte pe care le putea picta acum cînd studiase natura superstițiilor și credințelor ce guvernaseră odinioară viața tahitienilor și care nu se stinseseră cu totul încă.

Nu este de mirare deci că Gauguin se simțea tot mai atașat de peisajul în care trăia și că mintea lui „gemea" de proiecte noi în timp ce totodată se temea și că va fi nevoit să plece. Comanda de portret se pare că nu a mai venit, ceea

ce nici nu l-a surprins pe pictor. Nu exclamase el într-o scrisoare către Sérusier: „Ah, numai de-aș mai ști să dau cu bidineaua un tablou *trompe-l'oeil* ca americanii, aș găsi poate clienți să le vînd pînzele mele pe un preț bun. Dar sînt și știu să fac doar ce știți prea bine"[8].

Dar în iunie, cînd ajunsese aproape la ultimul ban[17a] și se pregătea să-i solicite guvernatorului repatrierea din motive de sărăcie, a cunoscut un căpitan francez care i-a dat 400 de franci avans în contul unei alte comenzi de portret; dar nici aceasta nu s-a materializat vreodată. Suma i-a permis pictorului să mai supraviețuiască alte cîteva luni. Între timp, soția sa fusese la Paris și-i adunase un număr de lucrări pe care voia să încerce să le vîndă în Danemarca, intenționînd chiar să-i organizeze și o expoziție la Copenhaga. Cînd ea a găsit cîțiva cumpărători, Gauguin, orgolios, i-a atras atenția că opera lui însemna ceva la urma urmelor și i-a cerut să-i trimită o parte din încasări. Purta o corespondență susținută cu soția lui, în care îi spunea ce dor îi era de familie dar îi explica totodată cum cariera lui artistică îi impunea o ședere prelungită la tropice. Singurii ce par a-i fi scris cu conștiinciozitate au fost Daniel de Monfreid, care făcea toate drumurile necesitate de apărarea intereselor lui Gauguin, și Paul Sérusier.

Cînd Mette Gauguin i-a reproșat soțului ei că absentează din Paris, el i-a explicat astfel: „Tu susții că greșesc stînd departe de centrul artistic. Nu, am dreptate. Știu de mult ce fac și de ce fac așa. Centrul meu artistic mi-e în creier, nu altundeva, și sînt puternic fiindcă nu mă las niciodată derutat de ceilalți ci pictez ceea ce se află în mine"[18]. Iar în mai îi scria cu o satisfacție nedisimulată: „Am unsprezece luni de lucru efectiv și patruzeci și patru de pînze destul de importante". Dar nu se putea abține să nu evadeze în speculații cînd spunea: „Asta înseamnă un an de cel puțin 15 000 de franci, în cazul cînd clientela ar cumpăra"[19].

Simţind că, după un an, pătrunsese cu adevărat în noul său mediu de viaţă, Gauguin se declara, în sfîrşit, satisfăcut de opera lui: „Sînt destul de mulţumit de ultimele lucrări şi simt că încep să posed caracterul oceanic. Pot să te asigur că ceea ce fac eu aici n-a mai fost făcut de nimeni şi că în Franţa nu se cunoaşte aşa ceva. Sper ca această noutate să decidă în favoarea mea. Am expediat la Paris, acum trei luni, un exemplar din munca mea pe care l-am considerat reuşit. Să vedem ce spune despre el Parisul"[20].

În iulie îi scria din nou soţiei sale, explicîndu-i că spera să poată rămîne la tropice încă un an, deşi se temea că va fi nevoit să plece mai repede din lipsă de fonduri. „Sînt în plin lucru; acum cunosc pămîntul, mirosul lui, iar tahitienii — pe care îi pictez foarte enigmatic — sînt Maori — şi autentici, nu orientali de la Batignolles [piaţa pariziană pentru modele profesioniste]. Mi-a trebuit aproape un an pînă am ajuns să înţeleg, şi acum, că tot sînt aici (cu piciorul în scară), ar trebui să pornesc. E enervant"[21].

Abia în septembrie 1892 a apărut primul tablou tahitian al lui Gauguin la Galeria Goupil (Boussod & Valadon), dar nu există nici o mărturie că ar fi produs senzaţie sau că ar fi atras atenţia în mod deosebit. Daniel de Monfreid l-a primit foarte favorabil, însă Schuffenecker — spre marele haz al lui Gauguin — s-a declarat foarte nedumerit şi a exclamat: „Dar ăsta nu-i simbolism!"[22]. Şi tot aşa cum Bernard insistase în interviul său că nu îi datora nimic lui Gauguin, acesta din urmă afirma, de două ori încă, într-o scrisoare către Daniel de Monfreid că pînza respectivă „nu avea nimic de-a face cu Bernard"[23]. De fapt, acest tablou, realizat în 1891, nu era tot atît de frapant ca lucrările sale tahitiene ulterioare; nu avea încă aroma specifică şi stilul aparte pe care avea să le descopere curînd în *Bărbatul cu securea* sau în *Ia Orana Maria*. Era portretul unei femei băştinaşe, vizibil mai bătrînă ca Tehura, îmbrăcată într-o rochie viu colorată şi ţinînd o floare în mînă. Ca

multe altele picturi tahitiene ale artistului, şi aceasta purta o inscripţie în limba locală: *Vahine no te Tiare*, pe care Gauguin a tradus-o pentru de Monfreid: *Femeie cu o floare*. Este vorba probabil de una din pînzele mai „cuminţi", cu ajutorul căreia pictorul spera să obţină comenzi de portrete. Dacă nu ar fi trăsăturile polineziene ale modelului şi cromatica mai vie, acest portret putea fi la fel de bine făcut şi în Franţa, înainte de plecarea lui Gauguin. Nu e de mirare deci că a trecut practic neobservat, cu toate că ar fi avut, poate, o primire mai favorabilă dacă sezonul artistic parizian nu ar fi fost deosebit de bogat în evenimente de seamă.

Nu ştim dacă puţinii corespondenţi ai lui Gauguin l-au ţinut la curent cu ce se întîmpla în Paris; oricum, lungile sale răspunsuri nu se referă decît la problemele proprii şi numai foarte rar fac aluzie la evenimentele pe scena artistică. În ciuda acestui fapt, expoziţiile şi manifestările de tot felul s-au succedat într-un ritm susţinut de-a lungul întregului an 1892.

În ianuarie, Durand-Ruel deschisese o retrospectivă completă Pissarro, care grupa şaptezeci şi două de picturi şi guaşe din perioada 1870—1892. Prefaţa catalogului era scrisă de Georges Lecomte; un articol entuziast al lui Octave Mirbeau a sporit numărul vizitatorilor. Expoziţia marca începutul „întoarcerii" lui Pissarro după dizgraţia în care căzuse în timpul fazei sale divizioniste. La închidere, Durand-Ruel însuşi a cumpărat toate lucrările nevîndute.

În luna următoare, Monet şi-a expus în aceeaşi galerie seria de *Plopi*, care a demonstrat odată în plus popularitatea lui crescîndă („Monet cîştigă în jur de 100 000 de franci pe an", îi spunea Gauguin soţiei sale). Această expoziţie a fost urmată, în mai, de o mare retrospectivă Renoir — ca şi a lui Pissarro, prima de acest gen — în vederea căreia Durand-Ruel adunase nu mai puţin de o sută zece tablouri executate într-un interval de două decenii. Succesul a fost enorm şi Renoir s-a văzut şi el, în sfîrşit, aclamat ca un

Scanned with OKEN Scanner

mare pictor. Pentru întîia oară guvernul i-a achiziționat un tablou, iar viitorul său protector, Gangnat, i-a cumpărat prima pictură.

Între expozițiile lui Monet și Renoir, în martie, Durand-Ruel și-a pus galeria la dispoziția Salonului Rozicrucienilor, pentru care s-a făcut o imensă publicitate. Contele Antoine de La Rochefoucauld, susținătorul financiar al aventurii, își amintea exultînd mai tîrziu că pre-vizionarea a fost „un adevărat triumf, mai mulți Ambasadori, între alții Excelența sa Ambasadorul Statelor Unite, au onorat cu prezența lor deschiderea expoziției noastre... Mulțimea a fost atît de compactă în *rue* Le Peletier încît trăsurile publice au trebuit deturnate de la itinerariul lor obișnuit“[24].

În concordanță cu ciudatul său program, autodidactul Sâr Péladan, „Mare Maestru al Ordinului“, exclusese din expoziție nu numai toate subiectele istorice, militare și patriotice — „chiar bine pictate“ —, toate lucrările cu caracter umoristic, oriental și ilustrativ, dar și „orice reprezentare a vieții contemporane, particulară sau publică; portretele, cu excepția celor în care modelul este înfățișat în costum de epocă, orice scene rustice, orice peisaj, decît dacă este pictat în maniera lui Poussin; scenele marine și marinarii, animalele domestice și cele folosite în sporturi; florile, fructele etc.“ În schimb, se pronunța în favoarea „dogmei catolice sau subiectelor tratate de italieni, de la Margharitone la Andrea Sacchi; interpretării teogeniilor orientale, în afară de cele ale raselor galbene; alegoriei, fie expresivă... fie decorativă...; nudului sublim *a la* Primatice, *a la* Correggio sau capului avînd o expresie *à la* Leonardo, *à la* Michelangelo“[25].

Printre artiștii oarecum eterogeni reuniți de Sâr Péladan erau mulți care nu aveau decît legături foarte vagi cu noua mișcare catolico-mistică și care se adunaseră sub steagul ei în principal fiindcă nu voiau să piardă ocazia, anunțată cu tam-tam, de a se face văzuți de lume. Într-adevăr, după cum au remarcat unii privitori, e-

vlavia nu era sinonimă cu credința, iar în expoziție, cea dintîi apărea prea din belșug, în timp ce a doua se regăsea mult mai puțin printre adepții lui Péladan. Pe de altă parte, cîțiva dintre adevărații devoți catolici, ca Puvis de Chavannes și Maurice Denis, precum și cîțiva mistici autentici ca Redon și Moreau au preferat să nu se alăture grupului activ, dar destul de mediocru al Rozicrucienilor. Pictorii din Pont-Aven erau reprezentați de Filiger și Bernard; contele de La Rochefoucauld se interesa îndeaproape de ei și curînd avea să-i și stipendieze.

În general, expoziția era palidă și insipidă ca aspect, dar cu puternice accente academice și religioase. Deși îl amuzau copios declarațiile pompoase ale lui Sâr Péladan, Vallotton considera manifestarea în sine mult mai valoroasă și mai distinsă decît se așteptase, ceea ce a și afirmat într-un amplu articol[26]. Dar a fost aproape unicul susținător al ei din afară. Félix Fénéon, ca și alți critici, a atacat violent falsitatea direcțiilor impuse de rozicrucieni: „Nu vom reuși niciodată să-i convingem pe acești expozanți că un tablou trebuie să cucerească prin ritmurile sale, că un pictor dă dovadă de prea multă umilință alegîndu-și subiecte deja bogate în semnificații literare, că trei pere de Paul Cézanne pe o față de masă sînt emoționante, uneori chiar mistice și că toată Walhalla wagneriană e la fel de puțin interesantă ca și Camera deputaților, cînd o pictezi“[27].

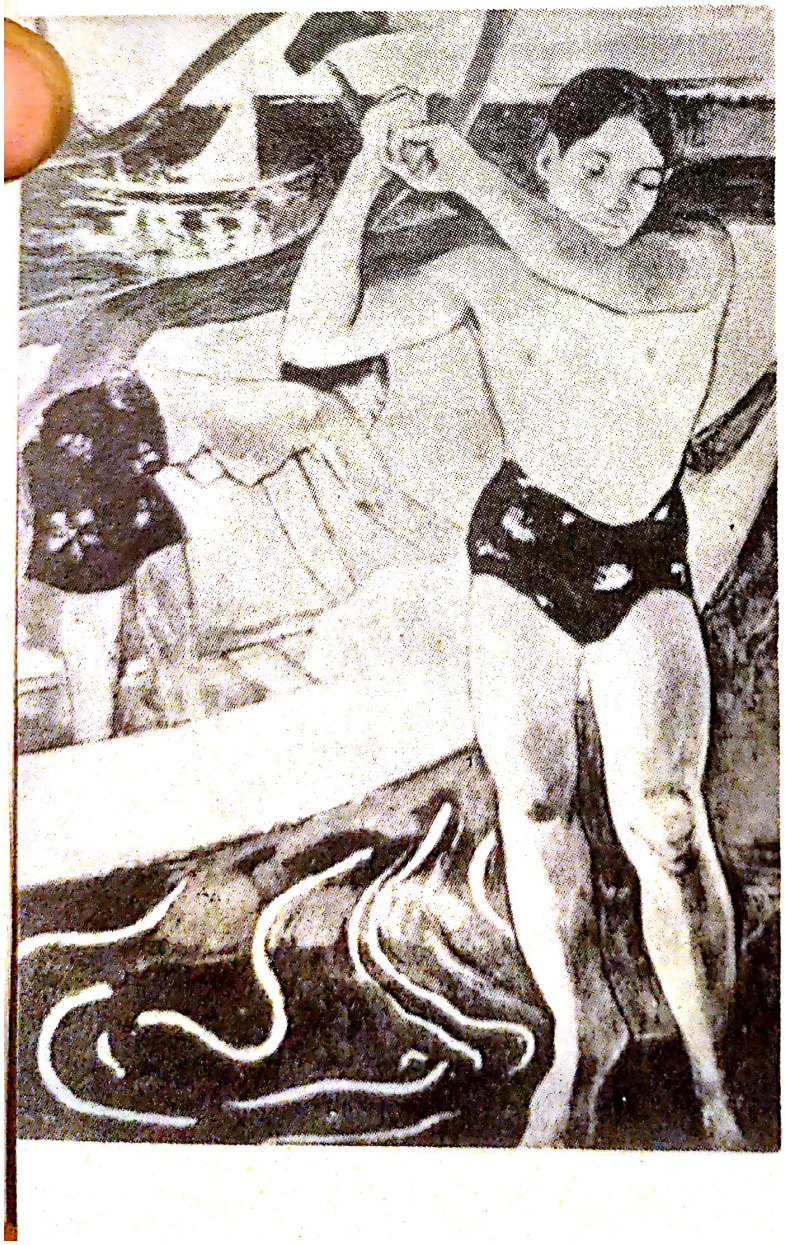
Cu toată propaganda făcută în jurul expoziției rozicrucienilor, ea nu a fost decît o simptomă minoră a renașterii interesului general față de religie, care s-a manifestat și în retragerea lui J.-K. Huysmans, autorul romanului *A Rebours*, cel ce anunțase apariția mișcării decadent-simboliste, într-o mănăstire trappistă, unde s-a reconvertit la catolicism.

Înainte de închiderea expoziției rozicrucienilor s-a deschis Salonul Independenților, în cadrul căruia apărea o largă retrospectivă Seurat, cuprinzînd în total douăzeci și șapte de tablouri, nouă

Gauguin, *Peisaj din Tahiti*, 1891–93.

Gauguin, desene de copii tahitieni, 1891–93.

Gauguin, *Bărbat și cal într-un peisaj*. Tahiti, 1891—93, Colecție particulară Franta.



Gauguin, *Bărbat cu secure*, Tahiti, 1891.

Scanned with OKEN Scanner

Anquetin, *Autoportret*, d. 1894.

Gauguin, *Portretul lui Pierre Bonnard*, c. 1891.

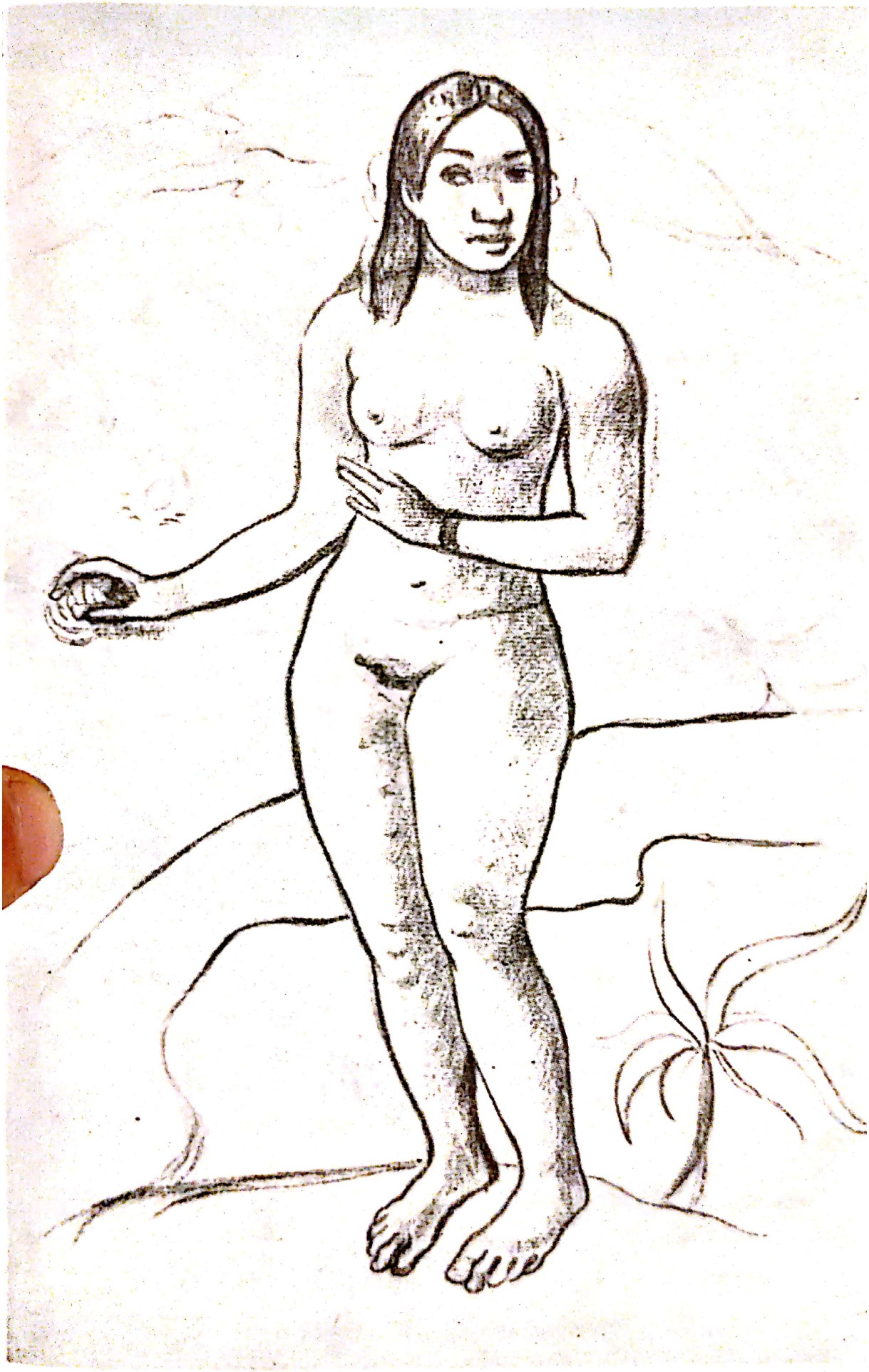
Gauguin, *Masă tahitiană*, d. 1891.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Femeie tahitiană*, c. 1892, studiu.

Gauguin, *Reverie*, Tahiti, 1891.

Gauguin, *Nud*, Tahiti, 1891—93.



Gauguin, *Nud*, Tahiti, 1891 – 93.

Scanned with OKEN Scanner

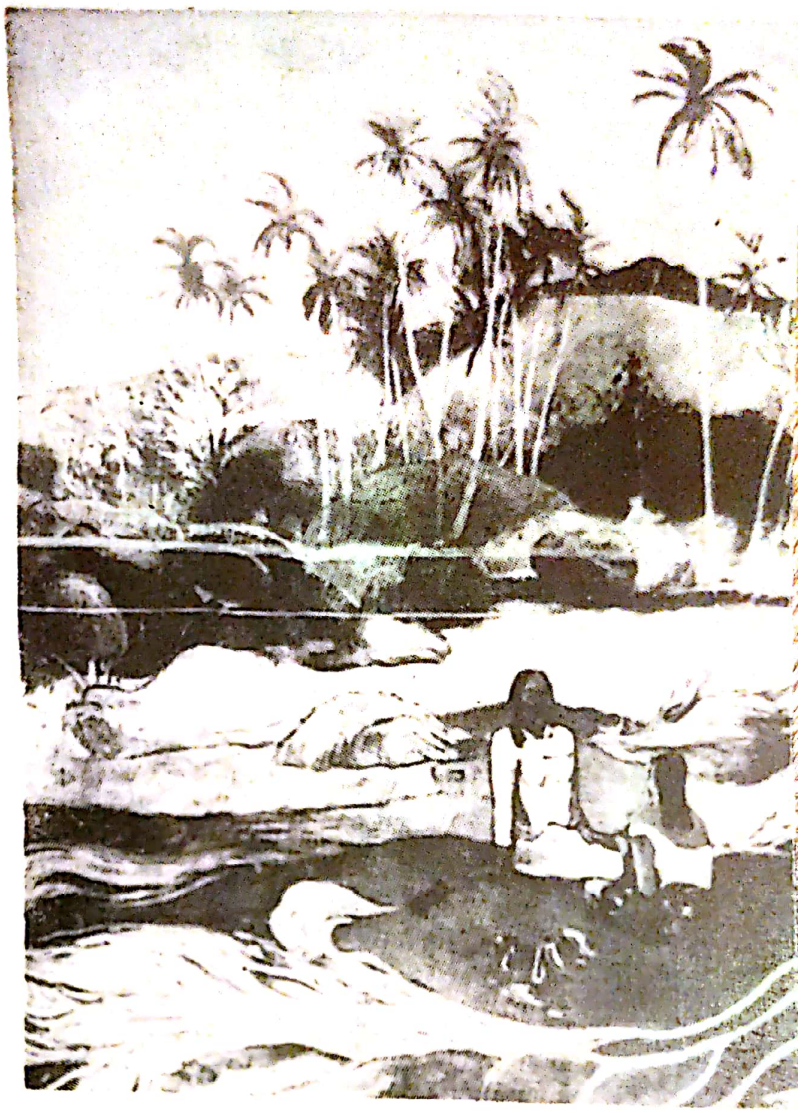
Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Femei tahitiene pe malul mării*, d. 1891.

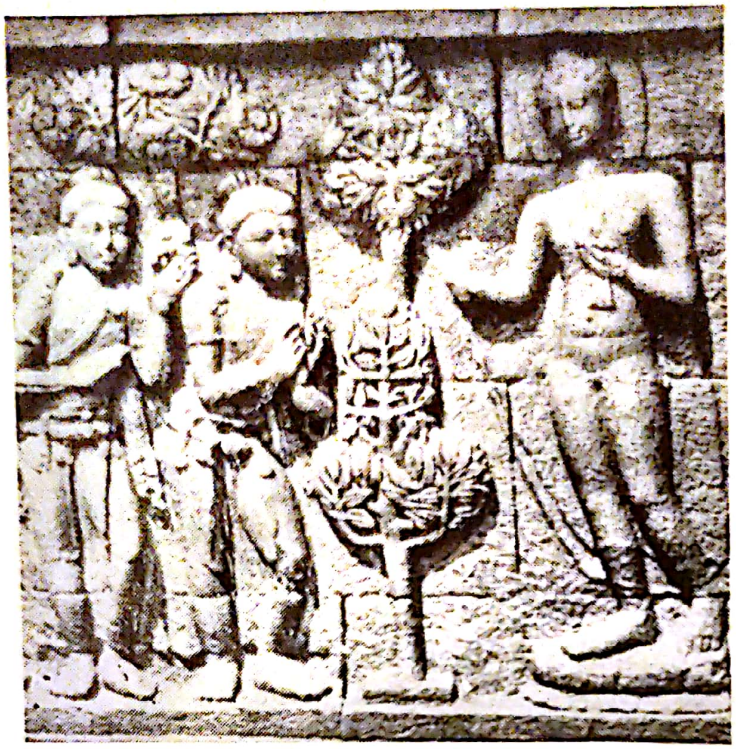
Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Te aa no Areois — Regina din Areois*, Tahiti, 1892.

Gauguin, *Sub palmieri*, Tahiti, d. 1891.



Gauguin, *Te raau rahi — Marelecopac*, Tahiti, d. 1891.



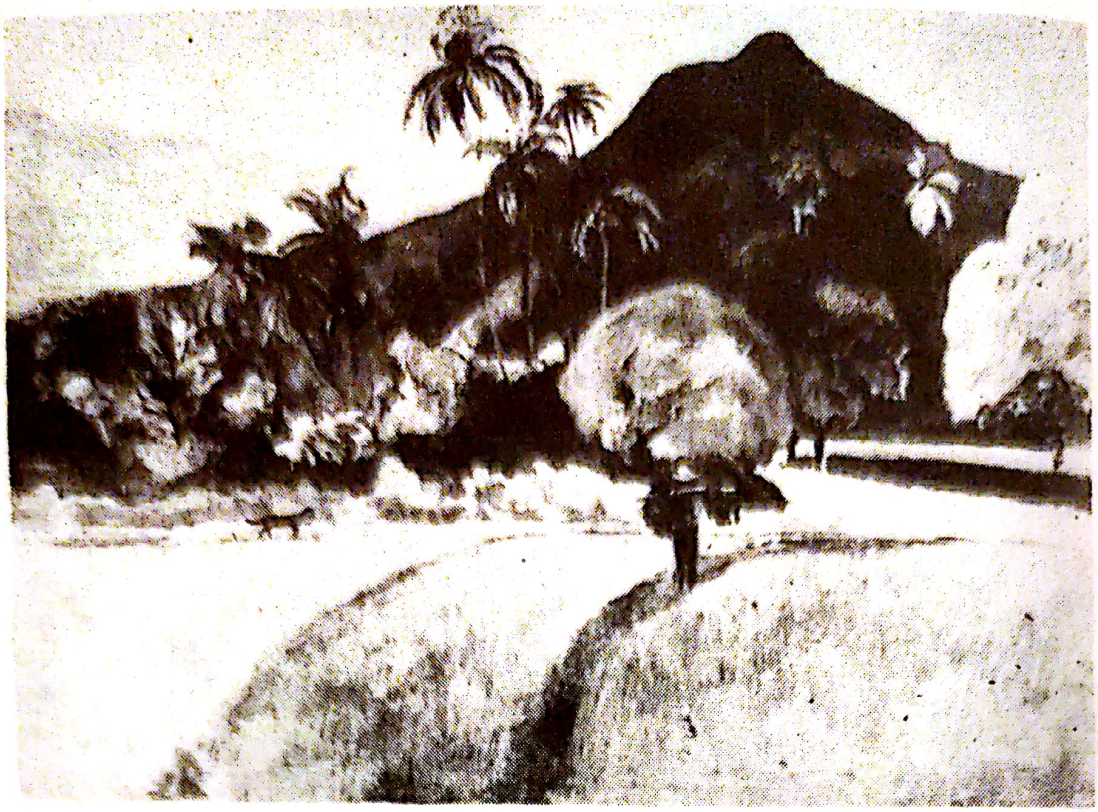
Templul lui Barabudur din Jawa, detaliu.

Gauguin, *Ia Orana Maria — Ave Maria*, Tahiti, d. 1891.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Femei tahitiene la scăldat*, 1891—92, *Colecția R. Lehman, New York.*

Scanned with OKEN Scanner



Gauguin, *Peisaj tahitian*, c. 1891.

Gauguin, *Te Burao — Peisaj tahitian*, d. 1892. Art Institute, Chicago

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Vahine no te Vi — Fată tahitiană cu mango*, d. 1892.

Gauguin, *I raro te oviri — Sub Pandanus*, Tahiti, d. 1891.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Parau no te Varua ino* — *Vorbele răului*, Tahiti, d. 1892 —

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Vahine no te Tiare — Femeie cu floare*, Tahiti, d. 1891.
Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga

Scanned with OKEN Scanner

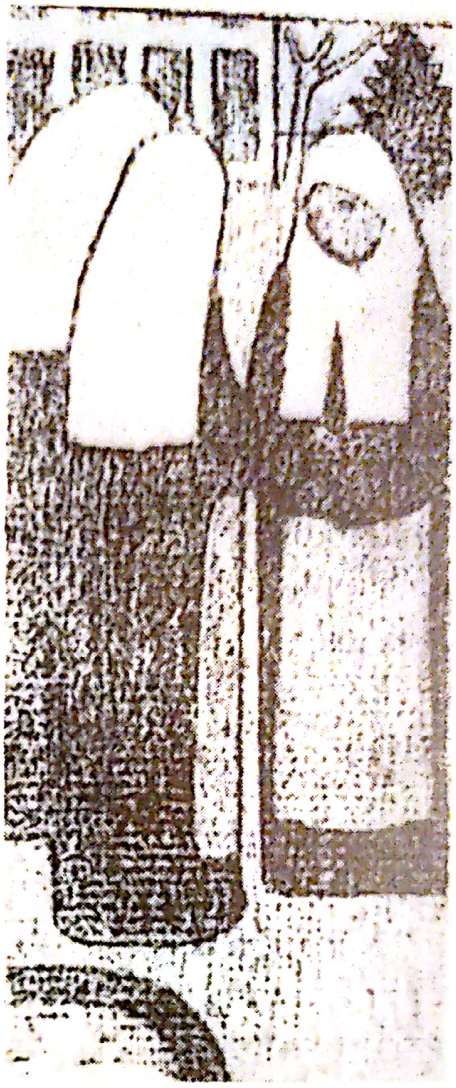
Séon, Studiu pentru un *Portret al lui Sâr Mérodack Joséphin Péladan*, 1891.

Vallotton, *Portretul lui Félix Fénéon.*

Forain, *Portretul lui Joris-Karl Huysmans*, Musée de Versailles.

Scanned with OKEN Scanner

Bonnard, *Pe stradă*. Reprodus în articolul lui Aurier, 1892.



Denis, Ilustrație pentru „*Sagesse*“ de Verlaine, 1891. Reprodus în articolul lui Aurier, 1892.

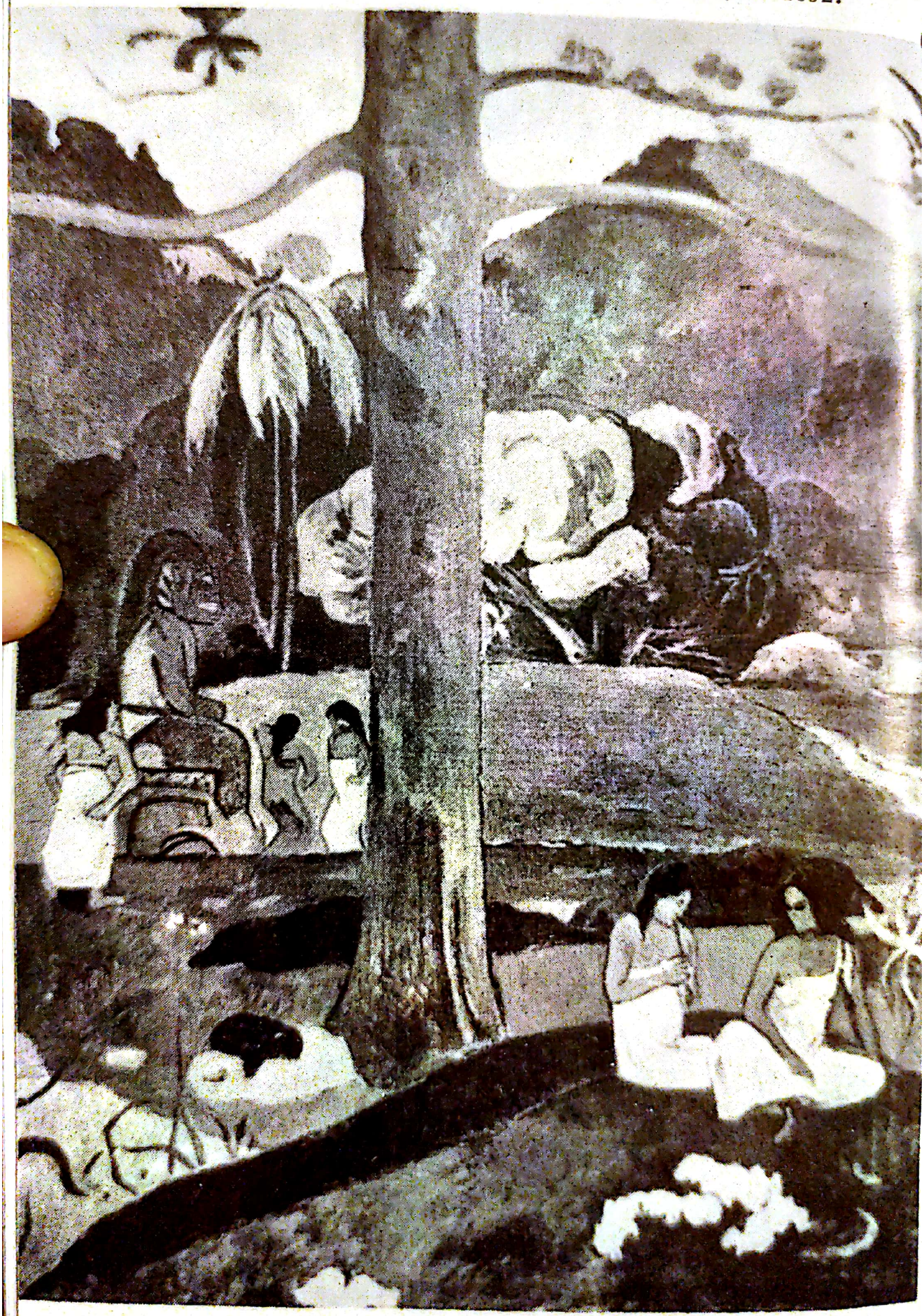
Gauguin, *Ta Matete — Tîrgul*, Tahiti, d. 1892.

Gauguin, *Nafea Faaipoipo — Cînd te vei căsători?*, Tahiti, d. 1892.

Scanned with OKEN Scanner

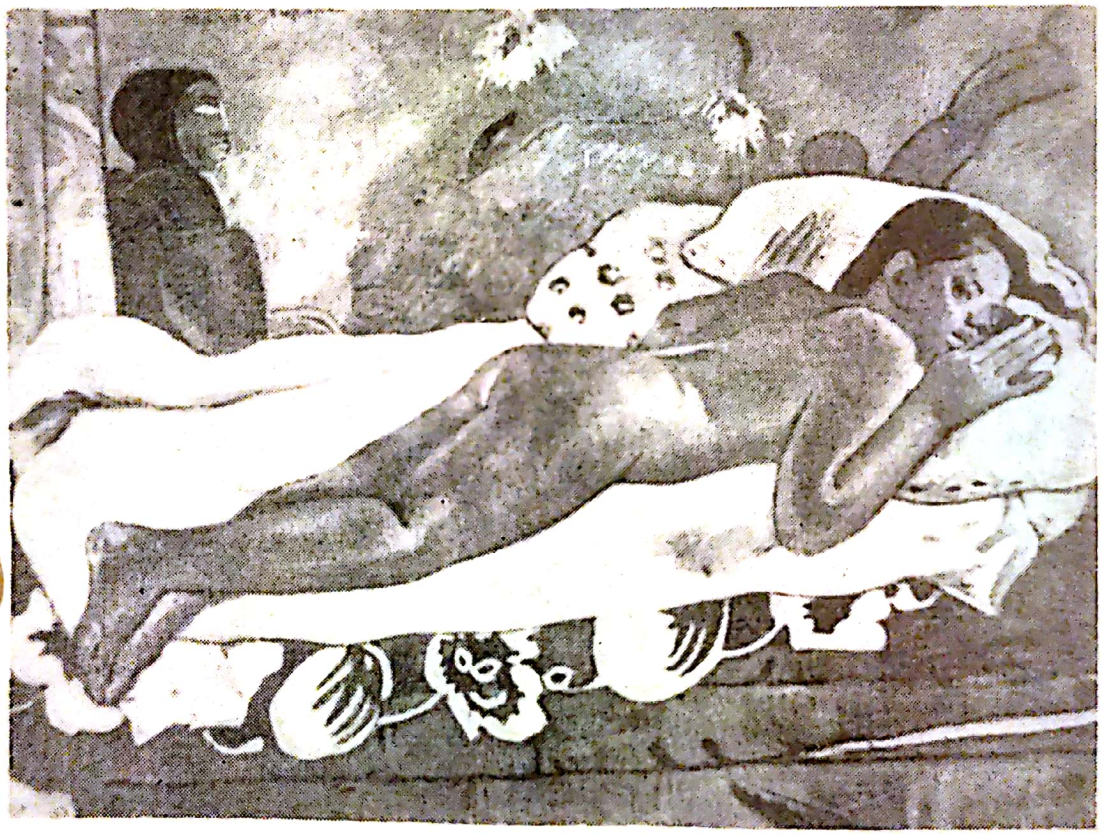
Gauguin, *Hina maruru — Sărbătoarea lui Hina* (Zeița Lunii), Tahiti, d. 1893.

Gauguin, *Mata-mua — În timpuri străvechi*, Tahiti, d. 1892.

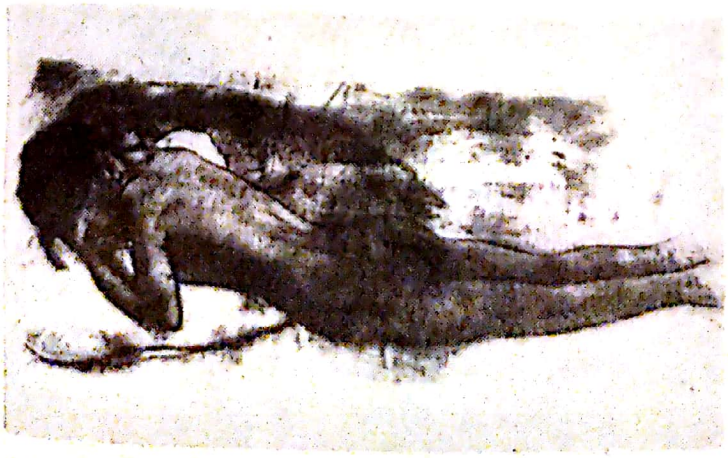


Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Parau parau — Conversație*, Tahiti, d. 1892.

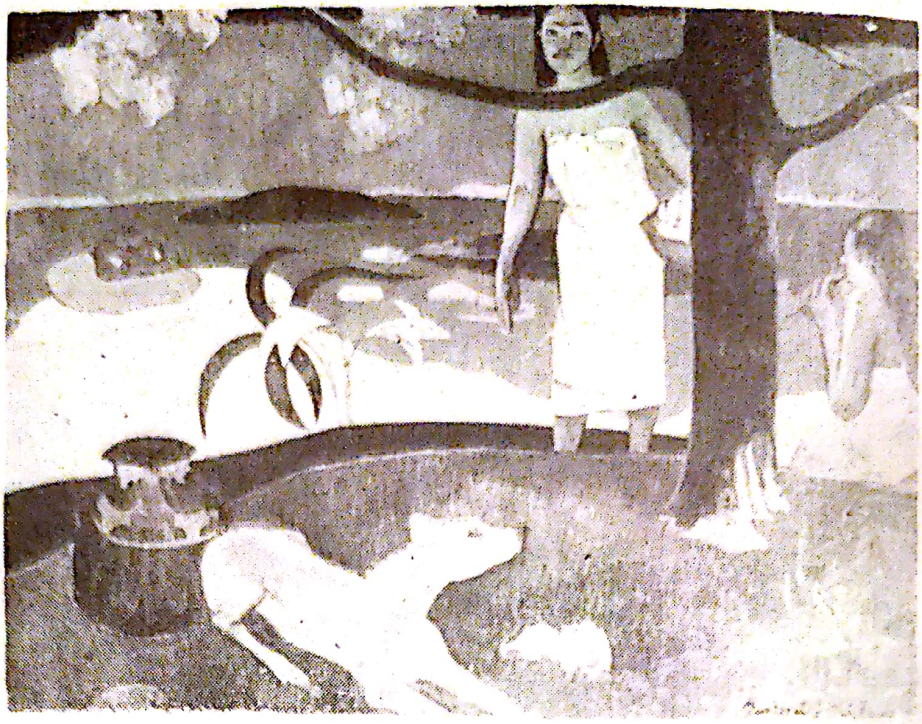


Gauguin, *Manao Tupapau — Spiritul ceasurilor moarte*, Tahiti, d. 1892.

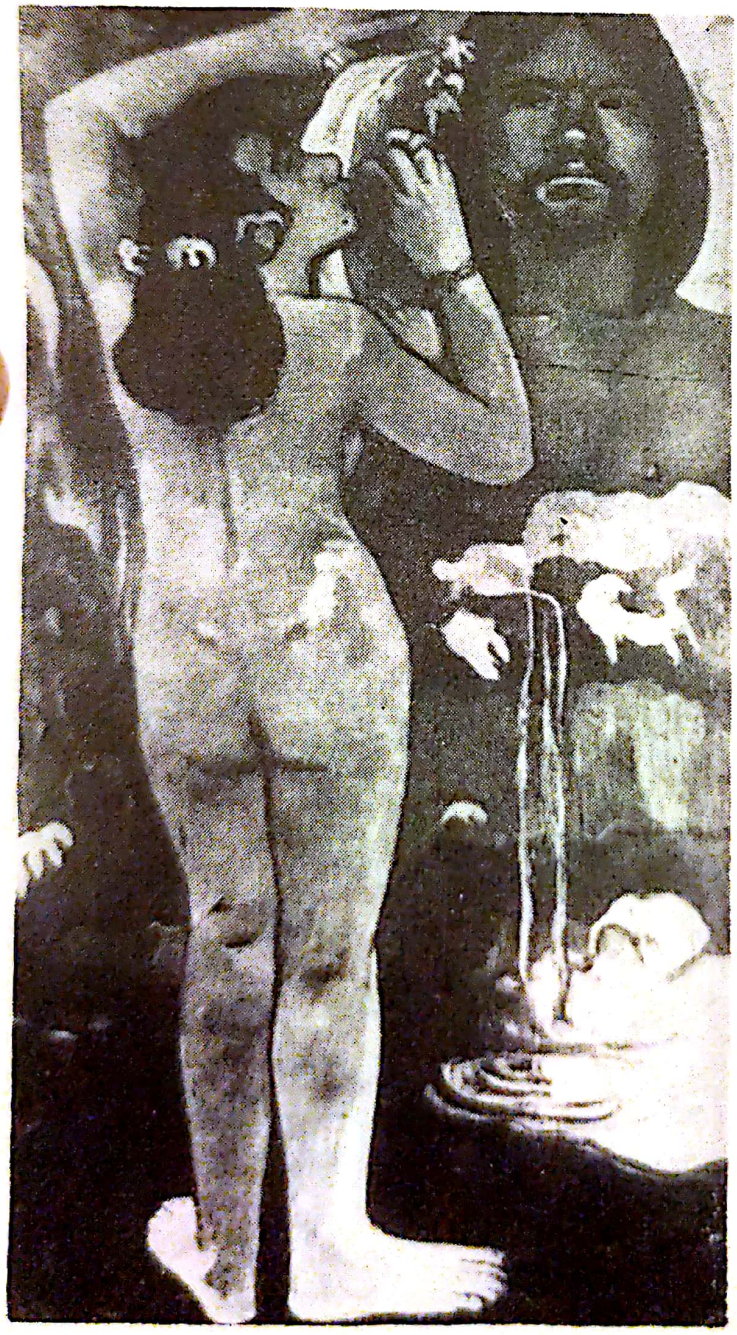


Gauguin, *Nud culcat*, studiu pentru *Spiritul ceasurilor moarte*, Tahiti, 1892.

Scanned with OKEN Scanner



Gauguin, *Pastorale tahitiene*, dec. 1892, d. 1893. Muzeul Pușkin, Moscova.



Gauguin, *Hina Te Fatou — Luna și Pămîntul*, Tahiti, d. 1893. The Museum of Modern Art, New York

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Te poïpoï — Dis-de-dimineață*, Tahiti, d. 1892.

Gauguin, *Siesta, Tahiti*, 1893, Colecția I. Haupt, New York.

Pastorale
ec. 1892,
eul Puș-
a.

uguin, Hina Te
tou — Luna și
mîntul, Tahiti, d.
93. The Museum of
odern Art, New
rk

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Autoportret*, Tahiti, 1891—93.

Bernard, Catalog pentru expoziția van Gogh de la Le Barc de Boutteville, aprilie 1892, Colecția Fru Lone Teist-Rohde, Copenhaga.

Scanned with OKEN Scanner

mici panouri de lemn şi zece desene, majoritatea puse la dispoziţia organizatorilor de mama artistului. Printre ceilalţi expozanţi — erau 1232 — figurau Bernard (cu nouă lucrări), Bonnard, Cross, Daniel de Monfreid, Denis, doctorul Gachet, Gausson, Lemmen, Luce, Petitjean, Lucien Pissarro, Douanier Rousseau (cu şase tablouri), Signac, Lautrec (cu şapte lucrări, dintre care cîteva o înfăţişau pe La Goulue, iar unul era un afiş), van Rysselberghe, Verkade şi Willumsen. Denis a publicat în *La Revue blanche* un articol despre Salonul Independenţilor, unde vorbea despre artiştii care „se inspiră din teoriile d-lui Emile Bernard, vulgarizate de talentul rar al d-lui Gauguin". Pe Anquetin îl numea „victima d-lui Emile Bernard, intelectualul intolerant"[28]. (Cu ocazia participării lui Bernard la expoziţia rozicrucienilor, criticul Roger Marx îl declarase „fondatorul aşa-zisei şcoli simboliste", specificînd că era „chiar înaintea lui Gauguin, iniţiatorul esteticii calificate de atunci încoace drept simbolistă"[29].)

În aprilie, Bernard a izbutit în sfîrşit să organizeze la negustorul La Barc de Boutteville o mică expoziţie van Gogh de numai şaisprezece tablouri, care se pare însă că a rămas fără nici un ecou. Tînărul pictor a fost dezamăgit de faptul că nu l-au sprijinit în presă Mirbeau, Aurier şi alţii, pe al căror ajutor conta[30]. (În februarie, Verkade şi Sérusier o vizitaseră pe văduva lui Theo van Gogh la Bussum în Olanda, şi rămăseseră profund impresionaţi de tablourile lui Vincent; anul următor, doamna Theo van Gogh-Bonger a organizat o expoziţie van Gogh la galeriile *Panorama* din Amsterdam.)

În acelaşi timp, la Bruxelles, cei XX organizau o altă retrospectivă Seurat compusă din şaptesprezece tablouri (*Les Poseuses*, proprietar Gustave Kahn, *Parada*, *Circul*, *Tînără femeie pudrîndu-se* şi o suită de peisaje), douăsprezece mici panouri şi nouă desene[30a]. Printre invitaţii la expoziţia din 1892 a celor XX mai figurau Mary Cassatt (gravuri colorate), Maurice Denis, Léon Gausson, Maximilien Luce, Lucien Pissarro (sculp-

Scanned with OKEN Scanner

turi în lemn) şi Toulouse-Lautrec. Signac nu mai participa ca invitat ci ca membru al grupului; el a prezentat *Portretul lui Félix Fénéon* şi o serie de peisaje marine intitulate *Adagio, Larghetto, Scherzo* etc. La cea de-a zecea expoziţie a lor, din 1893, cei XX l-au invitat din nou pe Toulouse-Lautrec, alături de Emile Bernard, Henri-Edmond Cross şi Hyppolite Petitjean. Aceasta avea să fie ultima lor expoziţie, căci Octave Maus, considerînd că zece ani era o perioadă suficient de lungă pentru crearea unei mişcări de avangardă, a invitat membrii să voteze dizolvarea grupului. Majoritatea a votat conform sugestiei lui Maus, fiindcă îşi dădeau seama că era mai bine să se desfiinţeze lăsînd în urma lor amintirea unei iniţiative curajoase decît să vadă cum se degradează singură mişcarea creată de ei. Ulterior, Maus a înfiinţat o nouă organizaţie, pe o bază cu totul diferită, numind-o *La Libre Esthétique*[31].

Alte evenimente din lumea artelor petrecute în 1892 au mai fost expoziţia Berthei Morisot la Goupil şi numirea lui Gustave Moreau ca profesor la *Ecole des Beaux-Arts*, împrejurare ce avea să pună capăt izolării pictorului şi să-l aducă în contact cu noua generaţie, în a cărei formare va juca de acum înainte un rol activ. Renoir şi-a petrecut vara în Bretania, cu deosebire la Pont-Aven. În toamnă, Degas a expus la Durand-Ruel o serie de peisaje pastel; aceasta s-a dovedit a fi ultima lui expoziţie personală, deoarece artistul nu a mai consimţit niciodată să-şi prezinte operele publicului. În noiembrie, Le Barc de Boutteville a organizat o nouă expoziţie colectivă de pictori tineri, atîrnînd alături pînze ale mai multor neoimpresionişti, tablouri de Lautrec şi lucrări ale unor Nabişti ca Bonnard, Vuillard şi Denis. A inclus şi o pictură de Gauguin, iar Bernard n-a mai participat la expoziţie. În decembrie, neoimpresionistii şi-au deschis o expoziţie în care au figurat practic toţi. În aceeaşi lună, un „scandal" artistic a zguduit Berlinul şi a fost relatat în *Mercure de France:*

Scanned with OKEN Scanner

publicul a fost atît de exasperat de expoziţia unui tînăr „impresionist" norvegian, Edvard Munch (care, de fapt, îi datora mult lui Gauguin), încît pînzele sale au trebuit să fie retrase după numai cîteva zile.

Nici scena politică nu era mai puţin animată. Anarhiştii erau tot mai activi. Exploziile de bombe urmau una după alta. Unul din liederii anarhismului francez, Ravachol, a fost arestat, şi-a mărturisit crimele şi a fost executat, însă atacurile anarhiştilor au continuat[31a]. Teroarea era atît de mare, încît, potrivit spuselor unui cronicar, timp de cîteva săptămîni Parisul a prezentat „aspectul unui oraş asediat: străzile rămîn pustii, prăvăliile închise, omnibuzele fără călători, muzeele şi teatrele baricadate; poliţia este invizibilă, dar prezentă peste tot, iar trupele de la marginea oraşului stau gata să pornească la primul semnal. Familiile străine bogate fug, hotelurile se golesc, încasările magazinelor scad . . ."[32]. Situaţia a fost şi mai tare agravată de ameninţarea izbucnirii unei epidemii de holeră în iulie, iar dezvăluirea unor grave nereguli în administrarea Companiei Canalului Panama, în care erau implicate multe figuri politice importante, a provocat demisia guvernului.

Desigur, toate acestea nu se răsfrîngeau în mod direct asupra existenţei lui Gauguin în Tahiti, deşi poate că dificultăţile sale permanente ar fi fost micşorate dacă situaţia nu ar fi fost atît de nestabilă. Totuşi, a avut loc un eveniment care îl privea personal, dar de care a luat cunoştinţă cu întîrziere, deoarece Morice nu l-a ţinut la curent, aşa cum îi promisese. În aprilie 1892 a apărut un lung articol al lui Aurier despre *Les Symbolistes*, însoţit de numeroase ilustraţii după lucrări de Redon, Bonnard, Bernard, Gauguin, Sérusier, Denis, Vuillard, Anquetin etc. Aparent, soţia lui Gauguin a fost prima care l-a informat despre articol, iar el i-a răspuns imediat: „Îl cunosc pe Aurier şi cred că, în acest articol, mi-a rezervat şi mie o părticică. Mişcarea aceasta eu am creat-o în pictură şi mulţi tineri profită de

Scanned with OKEN Scanner

pe urma ei, oameni nu *fără talent*, însă, repet, pe care eu i-am format. Şi nimic din ce-i în ei nu provine de la ei, ci de la mine"[19].

Deşi Aurier nu mergea atît de departe în articolul său, el insista asupra influenţei dominante a lui Gauguin. Materialul începea cu un eseu teoretic despre artă în general şi despre simbolism în particular, acoperind în mare măsură problemele abordate în studiul său despre Gauguin. De data aceasta, el propunea o definiţie a operei de artă ca fiind: „traducerea într-o limbă specială şi naturală a unei date spirituale de valoare variabilă, care, în faza ei minimă este un fragment din spiritualitatea artistului, iar în faza maximă, această spiritualitate a artistului întreagă, plus spiritualitatea esenţială a diverselor existenţe obiective. Opera de artă completă este deci o *fiinţă nouă*, putem afirma cu desăvîrşire *vie*, deoarece are un suflet care o animă şi care este chiar o sinteză între două suflete, sufletul artistului şi sufletul naturii"[33]. Este o extensie dezvoltată a celebrei definiţii a lui Zola, inspirată de pictura lui Courbet şi de cele dintîi eforturi ale neoimpresioniştilor: „Opera de artă este un colţ din creaţiune văzut printr-un temperament". Aurier nu ţinea seama însă de o formulare a lui Maurice Denis dintr-un articol publicat în 1890: „Trebuie avut în vedere că un tablou — înainte de a fi cal de luptă, femeie goală sau vreo anecdotă oarecare — este în mod fundamental o suprafaţă plană acoperită de culori îmbinate într-o anumită ordine"[34].

Odată enunţate premisele concepţiilor sale, Aurier pornea să discute operele şi importanţa diferiţilor partizani ai simbolismului. „Iniţiatorul incontestabil al acestei mişcări artistice — poate, într-o zi, vom putea spune al acestei renaşteri — a fost Paul Gauguin. Concomitent pictor, sculptor în lemn, ornamentist, el a afirmat, printre cei dintîi, necesitatea simplificării modalităţilor expresive, legitimitatea căutării unor efecte altele decît efectele imitaţiei servile a materialiştilor,

Scanned with OKEN Scanner

dreptul, pentru artist, de a se ocupa de domeniul spiritualului şi al intangibilului. Opera sa picturală, binecunoscută, e deja demnă de luat în considerare. Ea este pătrunsă de o filosofie profundă şi înalt idealistă, exprimată prin mijloace elementare care au contrariat sensibil publicul şi critica. Aproape am putea spune că este vorba de Platon interpretat plastic de un sălbatic genial. Căci există, într-adevăr, un sălbatic în Gauguin, un primitiv, un indian care, din instinct, sculptează în abanos vise stranii şi minunate, mult mai tulburătoare decît reveriile banale produse de maeştrii consacraţi ai academiilor noastre! . . . Fără îndoială că dintr-o conştiinţă vagă a acestei situaţii s-a hotărît el să plece departe de civilizaţiile noastre urîte, să se exileze în acele insule îndepărtate şi încîntătoare încă nepoluate de uzinele Europei, în acea natură virgină a barbarei şi splendidei insule Tahiti — de unde va aduce, putem afirma cu toată certitudinea, noi opere superbe şi bizare, aşa cum nu se mai pot naşte în creierul anemiat al unui arian contemporan.

„Alături de Gauguin trebuie să-l amintim neîntîrziat pe prietenul şi, dacă nu elevul, cel puţin admiratorul său pasionat: Vincent van Gogh, acest artist al extremelor şi sublim dezechilibrat, mort, din păcate, prea tînăr pentru a fi dat opera ce ne-o promitea geniul său, puternica sa originalitate, furia dementă de a lucra, căutările febrile, preocupările sale înalte şi multiple, — dar care, totuşi, a apucat să lase în muzeul admiraţiilor noastre vreo mie de pînze de o intensitate orbitoare, de o ciudăţenie de neuitat, simboluri scînteietoare ale sufletului celui mai chinuit care a existat vreodată.

„Mai trebuie numit aici, printre mesagerii de veşti bune pe care le place tinerilor să-i invoce, un alt artist la fel de original, la fel de profund idealist, mai straniu încă şi mai terifiant care, prin dispreţul său total faţă de imitaţia materială, prin dragostea sa pentru vis şi pentru spiritualitate, a acţionat, dacă nu atît de direct ca

Scanned with OKEN Scanner

precedenții doi, măcar prin reacția inversă, asupra noilor suflete de artiști contemporani: Odilon Redon, ale cărui litografii sînt niște coșmare. Degetele acestui artist par să sfîșie vălul tuturor misterelor din jurul nostru . . . iar gura sa pare să ne strige că rezultatul oricărei științe omenești, al oricărei gîndiri este un frison de frică în fața infinitului nopții.

„Poate ar mai trebui, pentru a fi completi și drepți, să amintim și de impresioniștii și neoimpresioniștii a căror preocupare pentru scriitura individualistă, subiectivă, instantanee, senzaționistă, ale căror căutări în domeniul tehnicii [picturale] nu au trecut, cu certitudine, fără a influența evoluția artei ce o studiem: poate e nimerit să vorbim despre Degas, Cézanne, Monet, Sisley, Pissarro, Renoir și de încercările lor de a realiza o sinteză expresivă; de bietul Seurat și de știința sa, atît de sterilă în sine, despre descompunerea luminii și ritmurile lineare; de Anquetin și de încercările sale de japonism, cloisonism, de simplificare a culorii și desenului . . .

„Ajunge să notăm, după marile nume citate mai înainte, pe acelea ale cîtorva tineri care, deși nu au ieșit încă din perioada de tatonări și de încercări, deși nu au dat încă o operă completă și definitivă, nu sînt mai puțin interesanți tocmai datorită zelului, entuziasmului și inteligenței pe care le aduc în instaurarea sperată a spiritualismului în artă.

„Mai întîi Paul Sérusier. Mărginindu-se o vreme la imitarea aproape servilă a lui Gauguin, el n-a întîrziat cu toate acestea să-și contureze personalitatea, iar ultimele sale pînze, în care se vede un simbolism poetic, o sinteză frumoasă și savantă a liniilor și culorilor, prefigurează un artist de prim ordin.

„Apoi Emile Bernard. [Era pentru prima dată cînd, în sfîrșit, Albert Aurier vorbea despre fostul său prieten; însă ceea ce avea de spus despre el nu era de natură a-l satisface total pe acesta.] Cu toată tinerețea lui, a fost unul dintre cei dintîi, alături de Gauguin, care au reacționat împo-

Scanned with OKEN Scanner

triva tehnicii complicate a impresioniştilor [înţelegînd probabil *neo*impresioniştii]. El apare ca un spirit foarte curios şi foarte artist, foarte alert şi prea suplu, lipsindu-i ponderaţia, perseverenţa şi direcţia în căutări. Cînd îşi va găsi drumul definitiv, cînd va înţelege că forma frumoasă în sine nu este un element neglijabil în artă şi cînd va renunţa la stîngăciile prea abile şi la naivităţile dibace care îl seduc, atunci va realiza tablouri cu adevărat magistrale, căci sufletul îi este de poet, iar mîna de adevărat pictor"[33].

Şi Aurier continua discutînd artiştii „mistico-catolici" ai noii generaţii, ca Filiger şi Denis; vorbea despre Roussel, aflat încă sub influenţa lui Puvis de Chavannes, despre Ranson şi Bonnard, acesta din urmă „un delicios ornamentist, abil şi ingenios ca un japonez şi capabil să împodobească toate lucrurile urîte din viaţa noastră cu înfloriturile ingenioase şi strălucitoare ale imaginaţiei sale". Aurier nu-l uita nici pe Vuillard, „un colorist aparte, plin de farmec şi neprevăzut, un poet care ştie să formuleze, nu fără o oarecare ironie, emoţiile dulci ale vieţii, înduioşările în faţa intimităţilor"[33].

Dar, în ciuda eforturilor lui Aurier de a consacra geniul lui Gauguin, afacerile pictorului mergeau din ce în ce mai rău la Paris. În decembrie 1892, negustorul Portier îi trimitea lui Daniel de Monfreid tot „stocul" său de Gauguin. „Tablourile lui Gauguin pe care vi le înapoiez au fost văzute şi revăzute la mine de toţi clienţii mei din ziua cînd le-am primit. Prin urmare, este inutil să le mai păstrez. La întoarecerea mea [după o absenţă de două sau trei luni], dacă primiţi şi alte lucruri de la Gauguin, am să văd dacă sînt printre ele şi din cele care se pot vinde mai bine decît ceea ce vă restitui... Aveam zece pînze de-ale lui Gauguin. Trei le-am înapoiat d-nei Gauguin, care le-a dus la Copenhaga"[35]. Iar în martie următor, Maurice Joyant de la Galeriile Goupil îi scria în termeni similari lui Monfreid, care depusese la el tocmai în ianuarie 1892 zece tablouri şi cinci obiecte ceramice de Gauguin:

Scanned with OKEN Scanner

„Așa cum a rămas convenit, vă trimit pînzele și ceramica lui Gauguin pe care le mai am, depuse atît de dumneavoastră cît și de Gauguin însuși, după ce am trimis o parte d-nei Gauguin la Copenhaga". (Urma o listă de unsprezece tablouri, șase guașe, un pastel, două sculpturi în lemn — una dintre ele era basorelieful *Fiți îndrăgostite* — nouă obiecte ceramice și o sculptură în faianță.)[36]

Însă Gauguin nu a mai așteptat și vestea acestor noi eșecuri. Situația devenise atît de disperată pentru el în vara lui 1892, cînd nu a mai primit nici un ban din Franța — și nici măcar o scrisoare din partea lui Morice — încît s-a hotărît să solicite repatrierea, pe care nu o putea cere decît după o ședere de cel puțin un an în colonie. Astfel, la 12 iunie 1892, îi scria Directorului belle-artelor din Paris: „Ați avut amabilitatea, la solicitarea mea, să-mi faceți onoarea de a-mi acorda o misiune în Tahiti, pentru a studia obiceiurile și peisajele din această țară. Sper ca la întoarecerea mea lucrările mele să fie apreciate favorabil de dumneavoastră. Oricît de econom aș fi, viața în Tahiti este foarte scumpă, iar călătoriile foarte costisitoare. Am onoarea, Domnule Director, să vă solicit să mă repatriați în Franța și mă bizui pe bunăvoința dumneavoastră care să-mi favorizeze întoarcerea"[37].

A durat foarte mult pînă cînd guvernul a luat în discuție cererea lui Gauguin; între timp, el a rămas încă o dată să se descurce prin mijloace proprii. Deși în fiecare lună spera să afle de la guvernator că putea pleca, trăind astfel într-o tensiune continuă și stînd mereu pregătit să-și împacheteze puținul ca să plece în Franța, continua totuși să lucreze. Ce altă soluție ar fi avut? În iulie însă, rezerva de pînză i s-a terminat și a fost nevoit să înceteze cu pictura. S-a apucat de sculptură, iar în august a fost destul de norocos și a vîndut două statuete de lemn (sau basoreliefuri) cu 300 de franci la Papeete. Această tranzacție neașteptată este cu atît mai surprinzătoare cu cît Gauguin nu era de fel agreat printre colo-

Scanned with OKEN Scanner

niştii francezi, dintre care unii se îmbogăţiseră masiv de pe urma vînzării către băştinaşi a unor produse europene ieftine în schimbul perlelor sau altor mărfuri valoroase. În ochii lor, pictorul era un intrus care prefera să trăiască între tahitieni în loc să împărtăşească modul mai convenţional de viaţă al coloniştilor. Ei nu aveau să uite niciodată ce personaj „bădăran, certăreţ şi lăudăros" era, ce „urîcios şi lipsit de maniere se purta cu noi toţi, vechii rezidenţi care am încercat să ne împrietenim cu el"[38]. Într-adevăr, Gauguin nu s-a sfiit să-şi exprime disprețul faţă de concetăţenii săi din Papeete, ceea ce nu înseamnă însă că n-a încercat să le vîndă unele din lucrările sale.

În toamnă, pe cînd aştepta în continuare bani din Franţa sau o hotărîre favorabilă din partea guvernului, Gauguin îl informa pe Monfreid: „Curînd voi fi din nou tată în Oceania. Fir-ar să fie! Se vede că mi-e dat să-mi las peste tot sămînţa. E adevărat că aici aşa ceva nu e o problemă, copiii sînt primiţi cu drag şi reţinuţi dinainte de toate neamurile. Sînt ai cui se oferă să le fie tată şi mamă adoptivi. Căci trebuie să ştiţi că în Tahiti cel mai frumos dar ce se poate face e un copil. Deci nu mă îngrijorează soarta acestuia"[39].

Dacă pictorul nu-şi punea mari probleme în legătură cu noul său copil, în schimb îşi punea destule în legătură cu sine. În luna noiembrie îi scria soţiei: „Simt că îmbătrînesc şi anume repede. Tot privîndu-mă de mîncare, stomacul mi se deteriorează teribil şi slăbesc pe zi ce trece. Dar trebuie să continui lupta, într-una, într-una. Vina este a Societăţii. Tu nu ai încredere în viitor; dar eu am *pentru că vreau să am*. Fără ea, demult mi-aş fi zburat creierii. A spera înseamnă aproape a trăi. Trebuie să trăiesc pentru a-mi face datoria pînă la capăt şi nu pot acest lucru decît forţîndu-mi iluziile, creîndu-mi speranţe în vis. Cînd mănînc aici zilnic *pîinea mea uscată* şi un pahar de apă, ajung să cred, prin voinţă, că e un biftec"[40].

Scanned with OKEN Scanner

Cu aceeaşi hotărîre plină de amărăciune se pare că îşi continua şi lucrul, îşi „făcea datoria", cum spunea el. Inspirat, poate, de scrierea lui Moerenhout, a pictat mai multe peisaje cu băştinaşi adunaţi în jurul unui idol greoi şi uriaş numit Hina, zeiţa Lunii. Pe unul din acestea l-a intitulat *Mata Mua — În vechime*. Este un tablou ce răspîndeşte un puternic parfum exotic şi sugerează, prin decorul său idilic, o înrudire îndepărtată cu scenele elizeene ale lui Puvis de Chavannes şi cu visele colorate ale lui Redon. Oferind o viziune a paradisului, lucrarea nu trădează în nici un fel temerile şi îngrijorarea artistului. „Pentru a explica arta mea tahitiană — a scris el mai tîrziu — deoarece şi-a cîştigat reputaţia că e de neînţeles şi fiindcă voiam să sugerez o natură luxuriantă şi dezordonată, un soare tropical ce încinge totul în jur, trebuia să-mi plasez personajele într-un cadru adecvat. E o viaţă în aer liber, dar totuşi intimă, lîngă boschete, lîngă pîraie umbrite, unde nişte femei vorbesc în şoaptă într-un palat imens decorat de Natura însăşi cu toate bogăţiile pe care le conţine Tahiti. De aici şi culorile fabuloase, aerul plin de flăcări, dar pulverizat şi tăcut.

„Dar toate astea nu există!

„Ba da, există ca echivalente ale măreţiei, profunzimii şi misterului insulei Tahiti, atunci cînd trebuiesc exprimate pe o pînză de un metru pătrat"[41].

În anumite ocazii, încercările lui Gauguin de a găsi echivalente plastice pentru misterele tahitiene l-au inspirat să elaboreze compoziţii în care orice detaliu avea o semnificaţie precisă, deşi nu totdeauna evidentă. Într-o seară, întorcîndu-se tîrziu din Papeete, a găsit-o pe Tehura aşteptîndu-l întinsă pe pat, cu faţa în sus şi cu ochii mari deschişi de frica întunericului. Pictorul a descoperit în această scenă un subiect pentru una din cele mai importante lucrări ale sale realizate la Tahiti, o lucrare al cărei caracter simbolic l-a descris în repetate rînduri şi pe larg:

„Am pictat un nud de tînără — îşi anunţa el soţia. În această poziţie, nu trebuie decît un fleac

Scanned with OKEN Scanner

și devine indecentă. În ciuda faptului, am vrut s-o pictez așa căci mă interesează liniile ei și mișcarea. O fată de la noi s-ar teme să fie surprinsă în poziția aceasta. (Femeia de aici deloc.) Atunci îi pun puțină groază în gînduri. Groaza trebuie pretextată, dacă nu explicată, iar asta nu oricum ci în spiritul persoanei, care e o maorie. Poporul acesta are, prin tradiție, o teamă foarte mare de spiritul morților. Eu trebuie să explic sentimentul ei de groază cu minimum posibil de mijloace literare, nu cum se proceda altădată. Deci fac așa: armonie generală sumbră, tristă, înspăimîntătoare, sunînd ochiului ca un clopot funebru. Violet, albastru închis și galben oranj. Fac așternutul galben-verzui, în primul rînd pentru că așternutul acestor sălbatici e altfel de așternut decît al nostru (scoarță de copac bătută); în al doilea rînd, pentru că amintește, sugerează o lumină artificială (femeia canacă nu se culcă niciodată pe întuneric); în al treilea rînd, galbenul, care face legătura între galbenul oranj și albastru, completează acordul muzical. Apar cîteva flori pe fundal, dar nu trebuie să pară că sînt reale; fiind imaginate, le fac să semene cu niște scîntei. Pentru canaci, fosforescențele în noapte reprezintă spiritul morților. Cred în el și se tem de el. În sfîrșit, ca să închei, pictez pur și simplu strigoiul însuși, o bătrînică, fiindcă tînăra... nu poate face altceva decît să vadă, legat de spiritul mortului chiar mortul, adică o persoană ca și ea"[42].

În colțul din stînga sus, Gauguin a scris, ca de obicei, titlul tahitian al pînzei: *Manao Tupapau*. Potrivit notelor sale, aceste cuvinte au două sensuri: fie „ea se gîndește la strigoi", fie „strigoiul se gîndește la ea". Și iată cum rezumă el ceea ce a vrut să realizeze în această compoziție: „Partea muzicală: linii orizontale, ondulatorii; acorduri de oranj și albastru, legate prin nuanțe de galben și violet, derivatele lor și luminate de scîntei verzui. Partea literară: Spiritul unei femei vii legat de Spiritul morților. Noaptea și Ziua"[43].

Scanned with OKEN Scanner

Aşa cum poeţii simbolişti încercaseră să-şi îmbrace ideile într-o formă sensibilă, aşa cum căutaseră un stil complex şi arhetipal, elipse misterioase şi un vocabular personal, aşa cum îşi proclamaseră intenţia de a plasa dezvoltarea simbolului în visul pur, tot aşa Gauguin acum încerca să creeze un vocabular personal de culori şi linii, un stil complex care, asociat cu predilecţia lui pentru vise, să-i permită să ajungă la un simbolism pictural de un gen aparte. Bazîndu-se pe elemente din folclorul insulei, bîntuit de lucruri observate, însă mergînd mult dincolo de ele, combinîndu-se cu puterea de sugestie şi semnificaţia liniilor şi culorilor, călăuzindu-se după dorinţa de a simplifica, fără însă a împinge abstracţiunile dincolo de limita recognoscibilului, acest simbolism era mult mai profund, mai adevărat mistic decît acela din compoziţiile sale mai ostentativ religioase pictate în Bretania. Şi astfel, în contact cu Mările Sudului, cu o lume complet nouă şi misterioasă, neinfluenţată de preocupările europene, Gauguin nu numai că s-a întors în sălbăticie, cum o numea el, ci a realizat un stil a cărui bază fusese pusă în cercul extrem de sofisticat al prietenilor săi scriitori din Paris.

Dacă Gauguin s-a gîndit, poate, la Mallarmé şi la prozeliţii săi cînd a formulat explicaţia pentru tabloul *Manao Tupapau*, este posibil ca el să-şi fi amintit şi de Redon. Căci, într-adevăr, profilul enigmatic al spiritului morţilor şi florile scînteietoare din fundal sînt elemente ce atestă o anumită asemănare cu apariţiile din universul imaginar al lui Redon. Desigur, pictorul s-a gîndit la Mallarmé, fiindcă i-a trimis o sculptură în lemn, un profil tahitian[44], iar lui Mirbeau un desen, considerînd că este indicat să-şi păstreze legăturile cu un om atît de util. Pe de altă parte, a uitat, se pare, să-i trimită şi lui Aurier un suvenir din exilul său, poate şi fiindcă era încredinţat de sprijinul permanent şi devotat al acestuia.

Printre tablourile pictate de Gauguin înainte de sfîrşitul anului au fost şi două compoziţii cu

Scanned with OKEN Scanner

caracter predominant decorativ, înfăţişînd femei polineziene şi cîini sub un copac ornamental. Folosirea suprafeţelor plate şi a formelor sinuoase par a fi o continuare a căutării acelei stilizări ce se manifestase încă în *Pierderea fecioriei*. Prima din aceste două pînze e intitulată *Arearea* (*Vorbe de dub*), cea de-a doua poartă — în mod excepţional — un titlu franţuzesc, deoarece nu s-a putut găsi vreun echivalent polinezian care să-i exprime subiectul: *Pastorales tahitiennes*. Acest al doilea tablou, de care pictorul era deosebit de mulţumit, a fost gata către sfîrşitul lui decembrie, ceea ce l-a determinat, pentru a sărbători evenimentul, să-l dateze cu anticipaţie 1893.

În ultimele săptămîni ale lui 1892, Gauguin aştepta un răspuns cu înfrigurare, sperînd să poată pleca în ianuarie următor. Printr-un ofiţer de marină el i-a trimis lui de Monfreid opt pînze importante, scriindu-i soţiei sale să ia cîteva, dar insistînd, în eventualitatea cînd avea să le vîndă, să pună deoparte încasările în vederea întoarcerii lui apropiate în Franţa. Şi-a fixat preţurile între 600 şi 800 de franci, cu excepţia tabloului *Manao Tupapau*, pe care nu ţinea să-l vîndă neapărat, sau în nici un caz sub 1 500—2 000 de franci. În total, expediţia reprezenta aproximativ 6 000 de franci, în timp ce la sfîrşitul lui decembrie, rezerva lichidă a lui Gauguin coborîse la 50 de franci şi nu avea nici o perspectivă la orizont. Se simţea foarte descurajat şi îi scria lui de Monfreid că sănătatea i se deteriora din nou şi că începea să se gîndească să abandoneze complet pictura la întoarcerea sa în Franţa. În această vreme, Sérusier făcea tot ce-i stătea în putinţă pentru a-i urgenta plecarea. Însă devenea tot mai clar că nu se putea gîndi să mai plece în ianuarie şi începea acum să considere luna aprilie ca data cea mai probabilă.

În ianuarie, soţia pictorului i-a trimis 100 de franci (vînduse lucrări de-ale sale în valoare de 850 de franci, dar şi-a păstrat nişte bani şi pentru nevoile proprii). În februarie, Gauguin scria la Copenhaga despre vederea sa care slăbea şi

Scanned with OKEN Scanner

despre faptul că, în ultimele două luni, nu-şi mai putuse permite să cheltuiască banii pe mîncare, ci se hrănise doar cu fructe de pîine şi apă. Se gîndea la de Haan, a cărui tovărăşie ar fi fost atît de binevenită în acea situaţie; se gîndea chiar la Schuffenecker, care, considera el, i-ar fi putut expedia măcar banii de drum. Clocotea de mînie aflînd, prin intermediul lui Daniel de Monfreid, că, doi ani mai înainte, în mai 1891, curînd după plecarea lui din Paris, Joyant îi transmisese lui Charles Morice bilanţul încasărilor lui Gauguin la Goupil, adică 850 de franci, atît cît îi revenea artistului din suma totală de 1 100 de franci obţinută de galerie. Gauguin era pe bună dreptate furios şi s-a dezlănţuit neputincios împotriva lui Morice care îi datora astfel 1 350 de franci în total, sumă ce i-ar fi salvat viaţa, după spusele sale. „Doamne, ce furios pot fi! — exclama el. Doar mînia este cea care mă mai ţine“[45]. Acum ştia cum să se poarte cu Morice la întoarcere!

Tot în februarie 1893 a primit şi vestea morţii lui Aurier. În timpul vacanţelor petrecute în sudul Franţei, cînd se întîlnise şi cu Signac la Marsilia (unde acesta venise navigînd cu barca proprie din Bretania), Aurier se îmbolnăvise de febră tifoidă, însă refuzase să consulte un doctor, lăsîndu-se în schimb îngrijit de nişte prieteni, studenţi la medicină. Murise în octombrie 1892, la vîrsta de douăzeci şi şapte de ani. Moartea lui a fost o nouă lovitură severă pentru Gauguin, primită la mai puţin de doi ani după stingerea din viaţă a lui Theo van Gogh, la care pictorul s-a gîndit de multe ori în Tahiti ca la singurul om care i-ar fi putut apăra interesele cu adevărat în lipsă. „Categoric avem ghinion — îi scria el lui Monfreid; [Theo] van Gogh, apoi Aurier, singurul critic de artă care ne înţelegea bine şi care, într-o zi, ne-ar fi putut fi foarte util“[46]. Această frază tinde să minimalizeze importanţa rolului jucat de critic, cu atît mai mult cu cît Aurier fusese cel care publicase primul articol amplu despre Gauguin şi se folosise de orice prilej pentru a se pronunţa cu admiraţie la adresa prietenului său. În cadrul

Scanned with OKEN Scanner

micii colecții rămase familiei după moartea lui Aurier se aflau un număr de tablouri importante ale lui van Gogh, majoritatea dăruite, o parte probabil și cumpărate, dar numai o singură lucrare de Gauguin și aceea mai veche, datată 1885[47].

Cu puțin timp înainte de a muri, Aurier înapoiase văduvei lui Theo van Gogh, la cererea ei, scrisorile lui Vincent pe care le obținuse de la fratele acestuia. Doamna van Gogh-Bonger începuse ea însăși să clasifice scrisorile celor doi frați în vederea publicării lor. Între timp, Emile Bernard, care în 1893 a putut merge în Italia datorită subsidiilor avansate de contele Antoine de La Rochefoucauld, pregătea pentru *Le Mercure de France* publicarea scrisorilor trimise lui de Vincent van Gogh, împreună cu o selecție de scrisori a pictorului defunct către Theo, puse evident la dispoziție de văduva acestuia din urmă[48]. Astfel, deși Aurier murise, minunatele și fascinantele scrisori ale lui van Gogh începeau să fie treptat făcute publice, stîrnind un interes imediat.

Înlocuitorul lui Aurier la *Mercure de France* a fost Camille Mauclair, tot un tînăr cu frumoase perspective din anturajul lui Mallarmé, dar care, în curînd, și-a folosit rubrica de artă pentru a-și exersa aroganța juvenilă împotriva lui Gauguin, Lautrec, Pissarro, Cézanne și alții. Atacurile sale violente contra tuturor tendințelor înnoitoare nu puteau fi compensate de adulația pentru Monet și de entuziasmul lui pentru o serie de artiști minori precum Carrière, de Groux sau Hodler. Lipsa lui de înțelegere și ostilitatea declarată făceau cu atît mai regretabilă dispariția prematură a lui Aurier, sub influența căruia *Le Mercure de France* promitea să devină campionul avangardei artistice.

Ca o compensație pentru lovitura primită de Gauguin prin moartea lui Aurier, singura veste încurajatoare ce i-a parvenit în acele luni a fost într-o scrisoare de la Joyant: „Nu vă puteți imagina — îi spunea acesta — cît de mult au evoluat spiritele și cum a ieșit în prim plan tot grupul

Scanned with OKEN Scanner

dumneavoastră"[49]. Însă era o slabă consolare pentru un om care, la mii de kilometri de Paris, lupta disperat să supravieţuiască şi să poată lucra.

Pare un miracol că, în atari condiţii, Gauguin a fost în stare să picteze în continuare. Totuşi el a făcut-o şi printre pînzele sale din Tahiti sînt cîteva importante datate 1893 (deşi e de presupus că unele au fost pictate sau măcar terminate în Franţa). După *Pastorales tahitiennes*, realizată la sfîrşitul anului 1892, a executat o versiune modificată după *Mata Tua*, intitulată *Hina Maruru* (*Sărbătoarea Hinei*, zeiţa Lunii) şi o compoziţie enigmatică, *Hina Te Fatou* (Luna şi Pămîntul), cu o cromatică întunecată şi cu accente puternice de roşu.

În alte picturi, ca de exemplu *Siesta*, Gauguin descrie viaţa băştinaşilor cu o naturaleţe ca de instantaneu şi cu un fler pentru poziţiile fireşti ca şi cum şi-ar fi surprins modelele pe neobservate. Dar vigoarea culorilor sale, contrastul dintre suprafeţele intense şi uniforme şi secţiunile lucrate cu o delicateţe extremă (precum peisajul din fundal) transmit nu numai o extraordinară senzaţie de căldură şi odihnă, ci creează în toată compoziţia o atmosferă statică şi plină de forţă care depăşeşte momentul observat de pictor. Ca şi în pînzele sale mai abstracte, unde înfăţişa atitudini studiate şi elemente atent echilibrate, Gauguin înregistra manifestările vieţii din jurul lui preocupat mereu de permanenţe şi semnificaţii, chiar atunci cînd nu se ocupa direct de sensul lor simbolic.

Dar în aprilie îi scria obosit lui de Monfreid: „De două luni de zile nu mai lucrez propriu-zis; mă mulţumesc să observ, să meditez, să iau note. În cursul celor doi ani de şedere aici, din care am pierdut cîteva luni, am lucrat şaizeci şi şase de pînze mai mult sau mai puţin bune — şi cîteva sculpturi ultrasălbatice. E de ajuns pentru un singur om"[50].

În martie, Gauguin primea 300 de franci de la credinciosul de Monfreid. Era ferm hotărît să plece la 1 mai, indiferent ce se întîmpla, şi găsise chiar pe cineva la Papeete dispus să-i împrumute

Scanned with OKEN Scanner

bani, pentru care se angaja să plătească dobîndă şi să lase un număr de picturi în gaj. Cîteva săptămîni mai tîrziu primea şi de la Mette Gauguin 700 de franci care, dacă i-ar fi sosit mai devreme, susţinea el, ar fi putut pleca în insulele Marchize, unde spera să găsească o viaţă şi mai primitivă decît la Tahiti. Dar acum cel puţin avea mijloacele cu care să-şi plătească datoriile şi biletul de drum. A plecat în mai spre Marsilia via Sidney, lăsînd-o în urmă pe Tehura şi copilul născut de aceasta.

Ceva mai puţin de doi ani după ce debarcase la Papeete cu sufletul plin de viziuni cuceritoare şi de fericire, Gauguin pleca de aici învins şi fără un ban, avînd ca unică „pradă" o serie de picturi şi sculpturi nevandabile. Părăsise Parisul în 1891, după ceea ce el însuşi numise un triumf minor şi care constase dintr-o campanie de presă favorabilă, dintr-o licitaţie încununată de succes şi dintr-un banchet dat de prieteni şi admiratori în onoarea lui. Înconjurase o jumătate din globul pămîntesc pentru a ajunge în pămîntul făgăduinţei, în paradisul tahitian ai cărui binecuvîntaţi locuitori, după cum spunea el, „nu cunosc decît aspectele fericite ale existenţei", loc miraculos unde se putea trăi „aproape fără bani". Sperase că va lăsa departe în urmă corupta Europă, că va scăpa de „imperiul aurului", dar a descoperit foarte curînd că pînă şi sub soarele tropical, într-o colibă printre palmieri, grija banilor nu-l slăbea din strînsoarea ei nemiloasă. Dacă într-adevăr aflase fericirea în Tahiti, el cunoscuse acolo şi sentimentul amar că a fost părăsit la mare depărtare de sursa lui chiar precară de venituri, depinzînd numai de bunăvoinţa prietenilor care, în majoritatea lor, l-au uitat. Fusese bolnav şi singur, şi nu putuse rupe lanţul nenorocului care îl urmărea persistent în jurul lumii. Deşi nu era învins încă şi spera mereu că vor veni şi zile mai bune, era nevoit să recunoască faţă de sine şi chiar faţă de ceilalţi că această călătorie a lui în Mările Sudului fusese de fapt un eşec.

Scanned with OKEN Scanner

Dar, din toată experiența nereușită, maturitatea lui artistică se îmbogățise inestimabil. Cel puțin în această privință, fuga de civilizație avusese rezultate mult mai favorabile decît își dădea el seama. Se regăsise la tropice, încheiase o perioadă lungă de gestație și căutări, pusese bazele unui stil nou, viguros și original, care avea să-l deosebească de toți pictorii din vremea lui. Totuși, pregătindu-se de plecarea din Tahiti, încărcat cu pînze și sculpturi pe care le realizase în ciuda tuturor greutăților, el era încă foarte îndoit față de propriile creații. „Azi — îi scria el lui de Monfreid — o bandă întreagă de tineri *în urma mea* se mișcă, prosperă, *din cîte se spune.* Cum ei au de partea lor tinerețea, niște atuuri în mînă și mai multă abilitate, poate mă voi trezi sufocat pe drum. Pentru a mă reabilita, contez pe această etapă nouă din Tahiti; ea va fi diferită de studiile mele din Bretania și le va mai trebui ceva timp pînă să mă urmeze pe această cale"[50].

Cam cu astfel de gînduri sumbre a pornit Gauguin spre Franța. După o călătorie grea în cursul căreia mai mulți pasageri au murit de căldură în Marea Roșie, a sosit la Marsilia în ziua de 3 august 1893, cu numai patru franci în buzunar, adică exact atît cu cît să-i telegrafieze lui de Monfreid și să-i ceară ajutor. Însă acesta fiind absent din Paris, apelase înainte la Sérusier care izbutise să adune 250 de franci și să-i depună pe numele lui Gauguin la o bancă din Marsilia. Cu ei, pictorul a putut ajunge pînă la Paris, unde s-a instalat în atelierul lui de Monfreid.

O etapă stranie și agitată din viața lui Gauguin lua sfîrșit astfel; îl aștepta o alta nouă, dar nu mai puțin bogată în evenimente. Ea avea să-l aducă în legătură cu Nabiștii, pe care insista în a-i numi „elevii" săi, dar care, între timp, își găsiseră propriul lor drum. Tot ea îi rezerva noi dezamăgiri și noi succese, noi realizări și noi înfrîngeri, noi aventuri și noi suferințe. Avea să facă unele cunoștințe în Paris și, în cele din urmă, să întîlnească un tînăr negustor de artă, Ambroise Vollard, a cărui apariție a coincis cu moartea lui

Scanned with OKEN Scanner

Tanguy. În 1895, Vollard a izbutit să-l smulgă pe Cézanne din izolarea sa îndărătnică, inaugurînd practic o eră nouă în istoria artei moderne. Într-adevăr, Gauguin se întorcea la Paris într-un moment cînd capitala franceză nu era mai săracă în evenimente şi tendinţe noi decît fusese cu opt ani mai înainte, cînd Vincent van Gogh venise aici pentru a-şi găsi un drum al său. Parisul nu pierduse nimic din vitalitatea, din atracţiile şi din contradicţiile sale; el rămînea mai departe locul unde se dădeau marile bătălii ale artei. O dată în plus, Gauguin se arunca în atmosfera pasionantă a Parisului, oţelindu-şi voinţa pentru luptele nesfîrşite care îl aşteptau.

NOTE

1. R. L. Stevenson: *In the South Seas* (*1888—1889*), New York, 1905, pag. 5—6.
2. Scrisoare a lui Gauguin către soţia sa, (Tahiti, sfîrşitul lui iulie) (1891); Vezi *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, 1946, nr. CXXVI, pag. 218—219.
3. P. Gauguin: *Noa-Noa*, édition définitive, Paris, 1929, pag. 46.
4. Stevenson, *op. cit.*, pag. 11 şi 10.
5. Gauguin: *Noa-Noa*, *op. cit.*, pag. 62
6. *ibid.*, pag. 41—42.
7. Scrisoare a lui Gauguin către D. de Monfreid, (Tahiti), 7 noiembrie 1891; vezi *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, Paris, 1950, nr. II, pag. 52.
8. Scrisoare a lui Gauguin către Paul Sérusier, (Tahiti), noiembrie 1891; vezi P. Sérusier: *ABC de la Peinture—Correspondance*, Paris, 1950, pag. 53—54.
9. G. A. A. (Aurier): *Choses d'Art*, „Mercure de France", februarie 1892.

9a Redon a fost atît de impresionat de faptul că Bernard îl menţionase în interviul său, încît i-a scris neîntîrziat pentru a-i mulţumi. În ce o priveşte pe sora lui Bernard, pe atunci în vîrstă de douăzeci şi unu de ani şi la fel de înclinată spre misticism şi exaltată ca şi fratele ei, aceasta i-a scris pe larg pentru a-i calma resentimentele, se pare încă vii, împotriva lui Gauguin: „De ce atîta mînie împotriva celor ce atentează la dreptatea şi la ideile tale personale? Rămîi stăpîn pe tine însuţi,

Scanned with OKEN Scanner

reprimîndu-ţi revoltele care îşi au izvorul în pasiunile tale, deşi ţi se pot părea foarte întemeiate; lucrează în linişte, ai o viaţă curată, eliberată de preocupările celorlalţi care nu au drept rezultat decît furia, disprețul sau ura. Nu trebuie să ne îngrijim de fraţii noştri decît pentru a-i ajuta la bine, a-i ierta pentru greşelile lor şi nu pentru a-i judeca şi condamna. Am o convingere de nezdruncinat şi anume că, în ciuda tuturor adversităţilor, meritul tău artistic îşi va găsi împlinirea, că va reuşi să fie recunoscut şi apreciat de căutătorii de frumos şi de admiratorii unui ideal pur, exprimat cu credinţă şi frumuseţe. Lasă-i să treacă înainte pe lacomii de reclamă şi popularitate; ei nu au nimic al lor, ei caută doar publicul, cel atît de schimbător, drept sprijin şi se vor trezi fatalmente singuri cu ideile lor. Iar dacă acestea le lipsesc, le va fi cu neputinţă să se menţină într-o viaţă prin care umblă clătinîndu-se, cu nesiguranţa celor care nu simt în ei înşişi principiul ideii, pe care au imitat-o, nu au conceput-o. Am citit în «Echo de Paris» articolul despre pictorii tineri, iar în aprecierea consacrată ţie am fost fericită să citesc următoarele: «Impresia noastră după vizita la dl. Bernard este că, deşi a fost acuzat că îl plagiază pe Paul Gauguin, el nu-i seamănă deloc, dar deloc». Vezi dar că timpul ne aduce, odată cu alte lucrări ale sale, şi descoperirea adevărului. De ce să te temi de perseverenţa erorilor? Nimic altceva decît adevărul e durabil. Despre tine se vorbeşte cel mai mult şi cel mai interesant. Să nu crezi că idealul tău va rămîne mereu combătut fără a fi şi înţeles odată; dar trebuie vorbit şi anume cu înţelepciune. Apoi operele vor veni în sprijinul ideilor exprimate. Mă bucur să văd că te pregăteşti pentru expoziţie [este vorba de participarea lui Bernard la Salonul Rozicrucienilor din martie 1892]. Apostol a tot ce e bun şi frumos, publică-ţi doctrinele şi admiraţia pentru tine va creşte!

Însemnările tale despre artă au fost acceptate? Dacă da, trimite-mi-le, voi fi fericită să mă împărtăşesc din iniţierea ce o faci publicului, pe care nu trebuie să-l disprețuieşti atît de tare ci să-l atragi spre Frumos. Ai o credinţă curată, urmezi drumul lui Cristos, ai acest ţel glorios: de a stăpîni adevărul, Lumina. Sufletul tău a înţeles că poate ajunge, urmînd drumul Omului-Dumnezeu, treptat la perfecţiune, dar e nevoie de răbdare, de strădanii neîntrerupte ..." Document nepublicat, obţinut prin amabilitatea lui M.-A. Bernard-Fort, Paris.

10. J. Daurelle: *Chez les jeunes peintres*, „Echo de Paris", 28 decembrie 1891.
11. C. Morice: *Gauguin*, „Les Hommes d'Aujourd'hui", nr. 440, 1891.
12. Vezi Gauguin: *Noa-Noa*, *op. cit.*, pag. 81—96, 107—118, 146—152.

Scanned with OKEN Scanner

13. Scrisoare a lui Gauguin către D. de Monfreid, (Tahiti), 11 martie 1892; *op. cit.*, nr. III, pag. 54.
14. Vezi B. Dorival: *Sources of the Art of Gauguin from Java, Egypt and Ancient Greece*, „Burlington Magazine", aprilie 1951.
15. Scrisoare a lui Gauguin către Sérusier, Papeete, 25 martie 1892; *op. cit.*, pag. 58—59.
16. J. A. Moerenhout: *Voyage aux îles du Grand Ocean, contenant des documents nouveaux sur la géographie physique et politique, la langue, la littérature, la religion, les moeurs, les usages et les coutumes de leurs habitants, etc.*, Paris, 1837, 2 vol.
17. Pentru o ediție facsimilată vezi Gauguin: *Ancien culte Mahorie*, Paris, 1951, cu comentarii pertinente de R. Huyghe: *Presentation de l'Ancien culte Mahorie — La clef de Noa-Noa.*

17a În mai 1892, Gauguin a cîștigat 36,75 franci pentru că a păzit timp de 11 zile mobilierul și obiectele unui om declarat falit. Vezi chitanța de plată a acestei sume în R. Hamon: *Gauguin, le solitaire du Pacifique*, Paris, 1939, pag. 26.

18. Scrisoare a lui Gauguin către soția sa, Tahiti, (martie) 1892; *op. cit.*, nr. CXXVII, pag. 220.
19. Scrisoare a lui Gauguin către soția sa, (Tahiti, mai 1892); *ibid.*, nr. CXXVIII, pag. 225—226.
20. Scrisoare a lui Gauguin către soția sa, (Tahiti, iunie 1892), *ibid.*, nr. CXXIX, pag. 227.
21. Scrisoare a lui Gauguin către soția sa, (Tahiti, iulie 1892); *ibid.*, nr. CXXX, pag. 229—230.
22. Vezi scrisoarea lui Gauguin către de Monfreid, (Tahiti) 5 noiembrie 1892; *op. cit.*, nr. VII, pag. 60.
23. Scrisoare a lui Gauguin către de Monfreid, (Tahiti, septembrie 1892, *nu* 31 martie 1893); *ibid.*, nr. XII, pag. 67.
24. A. de La Rochefoucauld: *Quelques notes sur le Salon de la Rose Croix*, trimisă autorului acestei lucrări în octombrie 1948.
25. Vezi: *Salon de la Rose+Croix, Règle et Monitoire*, Paris, 1891, și *Catalogue du Salon de la Rose+Croix*, Paris, 1892 (ilustrat).
26. Vezi H. Hahnlosser-Bühler: *Félix Vallotton et ses amis*, Paris, 1936, pag. 175—180.
27. F. Fénéon: *Rose+Croix, Le Chat noir*, 19 martie 1892 (neinclus în Fénéon: *Oeuvres*, Paris, 1948); citat de de Larmandie: *L'Entr'acte idéal — Histoire de la Rose+Croix*, Paris, 1903. În legătură cu acest subiect vezi deasemeni: J. Lethève: *Les Salons de la Rose-Croix* „Gazette des Beaux-Arts", decembrie 1960.
28. Pierre Louis (pseudonim de scurtă durată al lui Maurice Denis): *Notes sur l'exposition des Indépendants*, „Revue blanche", vol. II, 1892, pag. 232. Este posibil ca această afirmație a lui Denis să se fi aflat la originea rupturii dintre el și Bernard, despre care se știe că a început înainte de 1893 și a durat aproape douăzeci de ani.

29. Citat într-o prefață nesemnată (scrisă de Emile Bernard) la: *Emile Bernard*, Paris, 1933, pag. 10—11.

30. În legătură cu această expoziție vezi prefața lui Bernard la *Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard*, Paris, 1911, pag. 5—6. Bernard omite să indice data la care a avut loc expoziția, lăsînd să se înțeleagă că s-a ținut în 1891, înainte de retrospectiva organizată de Signac pentru Salonul Independenților din martie—aprilie 1891. Dar întrucît expoziția van Gogh a lui Bernard de la Le Barc de Boutteville a avut loc în realitate în aprilie 1892, revendicarea lui că a fost *primul* care a organizat o expoziție van Gogh după moartea lui Vincent nu este sprijinită de fapte. Cu toate acestea, retrospectiva lui Signac nu cuprindea decît zece tablouri față de cele șaisprezece din expoziția lui Bernard. Potrivit catalogului gravat în lemn de către Bernard, aceste șaisprezece tablouri erau următoarele: 1. *Peupliers*; 2. *La Berceuse*; 3. *Pommiers fleuris*; 4. *Olivier*; 5. *Jardin d'un mas*; 6. *Vue sur Arles*; 7. *Roses*; 8. *Iris*; 9. *Bal*; 10. *Tanguy*; 11. *Montagnes*; 12. *Soleils*; 13. *Arlésienne*; 14. *Moisson*; 15. *Murier*; 16. *Alyscamps à l'automne*.

30a. Pictorița Anna Boch, membră a grupului celor XX, care cumpărase în 1890 tabloul lui van Gogh *Via roșie*, a cumpărat acum tabloul lui Seurat *Sena la Courbevoie*, expus la Bruxelles sub titlul: *Printemps à la Grande Jatte*.

31. În legătură cu *La Libre Esthétique* vezi M.-O. Maus: *Trente années de lutte pour l'art, 1884—1914*, Bruxelles, 1926.

31a. Printre cei care au contribuit la un fond de ajutorare a copiilor lipsiți de mijloace ai anarhiștilor închiși s-au aflat Sérusier, Camille și Lucien Pissarro, Petitjean, Mirbeau, Christophe, Fénéon, de Régnier, Saint-Pol Roux.

32. Vezi C. Simond: *Paris de 1800 à 1900*, vol. III, 1870—1900, Paris, 1901, pag. 434.

33. Aurier: *Les Symbolistes*, „Revue encyclopédique," 1 aprilie 1892 (cu 14 ilustrații); reprodus în Aurier: *Oeuvres posthumes*, Paris, 1893, pag. 293—309 (fără ilustrații).

34. Denis: articol în „Art et Critique", 23 august 1890; reprodus în Denis: *Théories, 1890—1910*, Paris, 1912, pag. 1.

35. Scrisoare a lui Portier către de Monfreid, (Paris), 13 decembrie 1892; vezi J. Loize: *Les amitiés du peintre G.-D. de Monfreid et ses reliques de Gauguin*, Paris, 1951, pag. 94-95.

36. Scrisoare a lui M. Joyant către de Monfreid, (Paris), 24 martie 1893; *ibid.*, pag. 94.

37. Scrisoare a lui Gauguin către Directorul belle-artelor, Tahiti, 12 iunie 1892; vezi R. Rey: *Onze Menus de Gauguin*, Geneva, 1950, pag. 52—55.

38. Vezi W. Menard: *Gauguin's Tahiti Son*, „Saturday Review of Literature", 30 octombrie 1954.

Scanned with OKEN Scanner

39. Scrisoare a lui Gauguin către de Monfreid, (Tahiti, septembrie 1892, *nu* 31 martie 1893); *op. cit.*, nr. XII, pag. 68.
40. Scrisoare a lui Gauguin către soţia sa, (Tahiti, 5 noiembrie 1892); *op. cit.*, nr. CXXXII, pag. 234.
41. Gauguin: *Notes à la suite de Noa-Noa*; citat în Rewald: *Gauguin*, Paris—New York, 1938, pag. 23.
42. Scrisoare a lui Gauguin către soţia sa, Tahiti, 8 decembrie 1892; *op. cit.*, nr. CXXXIV, pag. 237—238.
43. Gauguin: *Notes éparses*, citat de J. de Rotonchamp: *Paul Gauguin*, Paris, 1925, pag. 253.
44. Vezi C. Mauclair: *Servitude et grandeur littéraires*, Paris, 1922, pag. 29.
45. Vezi scrisoarea lui Gauguin către de Monfreid, (Tahiti), 8 decembrie 1892; *op. cit.*, nr. VIII, pag. 62. Aceste opt tablouri erau: *Parau-Parau — Conversaţie*; *Eaha oe feii* — Ce, *eşti geloasă?*; *Manao Tupapau*; *Rarahi te marae — Acolo locuieşte Marae*; *Te Faaturuma — Femeia în cămaşă*; *Te raau rahi — Peisaj cu un copac mare*; *Te fare Maori — Casă şi cal*; *I raro te oviri — Două femei cu un câine.* Într-o scrisoare trimisă în acelaşi timp soţiei sale (*op. cit.*, nr. CXXXIV, pag. 235), Gauguin enumeră aceleaşi tablouri şi, în plus, *Te vahine no te tiare — Femeie cu o floare*, pe care o şi trimisese la Paris. În această scrisoare el traduce *Te Faaturuma* prin „Tăcere", *Te raau rahi* prin „Copacul cel mare" *Te fare Maori* prin „Casa tahitiană" şi *I raro te oviri* prin „Sub arborele pandanus".
46. Scrisoare a lui Gauguin către de Monfreid, (Tahiti), 11 februarie 1893; *op. cit.*, nr. X, pag. 65—66.
47. Tablourile de van Gogh care aparţineau lui Aurier sînt enumerate în J. B. de La Faille: *Vincent van Gogh*, Paris, Hyperion, 1939, la nr. 100, 167, 328 (probabil tabloul cumpărat de Aurier pentru sora sa), 493, 584 şi 695, toate aflate în prezent la Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, precum şi tabloul *Portret de ţăran* şi care nu este menţionat de către de La Faille.
48. Scrisorile lui van Gogh către Bernard au apărut în „Mercure de France", aprilie, mai, iunie şi iulie 1893; selecţiuni din scrisorile pictorului către fratele său au fost publicate în numerele din august, septembrie, octombrie, noiembrie 1893, ianuarie, martie, iulie, septembrie 1894 şi februarie 1895.
49. Joyant citat de Gauguin într-o scrisoare către de Monfreid, (Tahiti), 11 februarie 1893; *op. cit.*, nr. X, pag. 65.
50. Scrisoare a lui Gauguin către de Monfreid, (Tahiti, aprilie 1893); *ibid.*, nr. XIII, pag. 70.

Scanned with OKEN Scanner

TABEL CRONOLOGIC

1884

EVENIMENTE IMPORTANTE

— criză economică în Franţa; şomaj
— în Anglia socialiştii moderaţi înfiinţează Fabian Society; G. B. Shaw aderă la ea
— Huysmans publică *A Rebours*
— Rodin primeşte comanda să execute monumentul *Burghezii din Calais*
— înfiinţarea Societăţii Artiştilor Independenţi la Paris şi a grupului celor XX la Bruxelles
— Fénéon co-fondator al publicaţiei *La Revue indépendante*
— Mallarmé profesor la Lycée Janson; transferat în 1885 la Collège Rolin
— încetează din viaţă Bastien-Lepage, Makart, Maris Baschkirzew
— se naşte Modigliani

IMPRESIONIŞTII

— expoziţie memorială Manet la *Ecole des Beaux-Arts*; vînzarea succesiunii sale
— Pissarro se stabileşte la Eragny
— Monet pictează la Bordighera, Menton, mai tîrziu la Etretat, Giverny; participă la cea de-a treia „Exposition Internationale" la galeria Petit
— Renoir pictează la Paris şi La Rochelle; se îndepărtează de impresionism
— Sisley pictează la Moret şi în împrejurimi; locuieşte în Les Sablons
— Morisot îşi petrece vara la Bougival
— Degas sculptează la Mesnil-Hubert; scurtă şedere la Dieppe

CÉZANNE (născut în 1839)

— lucrează mai mult în Aix-ul natal şi în împrejurimi; este respins de juriul Salonului în ciuda intervenţiei prietenului său Guillemet

Scanned with OKEN Scanner

— noua generație de pictori îi admiră tablourile la Tanguy, dar Cézanne nu a avut, se pare, cunoștință de acest lucru

GAUGUIN (născut în 1848)

— renunță la slujba sa într-o bancă; locuiește la Rouen, mai tîrziu se mută împreună cu familia la Copenhaga, unde încearcă fără succes să devină reprezentantul unor firme comerciale
— expoziția cu lucrări ale sale organizată la Copenhaga este închisă din ordinul Academiei daneze

BERNARD (născut în 1868)

— arată daruri precoce, încurajat de bunica sa, spălătoreasă la Lille; tatăl lui insistă să urmeze o carieră comercială pînă cînd un prieten al familiei admiră schițele copilului și îl prezintă lui Cormon
— tatăl se îmbunează, își lasă fiul să intre în atelierul lui Cormon, unde rămîne timp de doi ani, îi cunoaște pe Anquetin și Lautrec; se împrietenesc

VAN GOGH (născut în 1853)

— lucrează la Nuenen, Olanda, în casa părintească
— corespondență cu van Rappard și cu fratele său Theo
— pictează în culori întunecate; subiectele sale sînt în special țărani țesători

SEURAT (născut în 1859)

— februarie—martie, prezintă *Studiu pentru „Baia"* la „Cercle des Arts libéraux" al lui Martinet
— *Baia* este respinsă de juriul Salonului
— co-fondator al Societății Artiștilor Independenți, unde îl cunoaște pe Signac
— se instalează în atelierul din Boulevard de Clichy, nr. 128 bis
— în ziua de Înălțare începe lucrul la tabloul *La Grande Jatte*
— petrece vara în Paris, prezintă *Baia* la Salonul Independenților în mai—iunie; în decembrie expune *Peisaj din La Grande Jatte*, admirat de R. Marx

SIGNAC (născut în 1863)

— se află încă sub influența lui Monet și Guillaumin; îi scrie lui Monet
— co-fondator al Societății Artiștilor Independenți; leagă prietenie cu Seurat
— pictează la Paris, Asnières, în Montmartre; petrece vara la Port-en-Bessin
— cumpără un tablou de Cézanne de la Tanguy

REDON (născut în 1840)

— co-fondator al Societății Artiștilor Independenți; acceptă vicepreședința ei

Scanned with OKEN Scanner

— Huysmans, scriind despre Redon în *A Rebours*, atrage pentru prima dată atenţia asupra picturii artistului
— între 1883 şi 1885 îşi petrece în fiecare an cîte trei luni la Morgat, Crozon, Douarnenez (Finistère)

LAUTREC (născut în 1864)
— pictează parodia după *Pădurea sacră* a lui Puvis de Chavannes
— ocupă atelierul din *rue de* Tourlaque, nr. 7, Montmartre, pe care îl păstrează timp de 13 ani; o vreme Suzanne Valadon este vecina sa

1885

EVENIMENTE IMPORTANTE
— Karl Marx: Capitalul, vol. II apare postum
— Laforgue şi Régnier îşi publică primul volum de versuri
— Dujardin fondează *La Revue wagnérienne*
— Douanier Rousseau se retrage de la vama pariziană (aprox. în 1885) pentru a se dedica picturii
— Strindberg se află la Paris; admiră pictura lui Puvis de Chavannes
— Rouault este ucenic la un pictor de vitralii
— Munch face prima vizită scurtă la Paris
— mor Victor Hugo şi Ulysses Grant
— se nasc Delaunay şi La Fresnaye

IMPRESIONIŞTII
— Pissarro face cunoştinţă cu Seurat şi Signac; este influenţat de teoriile lor
— Monet pictează la Giverny şi Etretat; participă la cea de-a patra „Exposition Internationale" de la Galeria Petit
— Renoir merge la Wargemont, La Roche-Guyon (cu Cézanne) mai tîrziu Essoyes; îşi învinge îndoielile, este satisfăcut de noile sale lucrări
— Sisley are dificultăţi financiare
— Morisot pictează în Olanda
— Degas face un scurt voiaj la Le Hâvre, la Mont Saint-Michel, Dieppe, unde îl întîlneşte pe Gauguin
— Durand-Ruel organizează expoziţii la Londra, Boston, Rotterdam, Berlin, fără succes

CÉZANNE
— probabil din nou respins de juriul Salonului
— pictează la L'Estaque şi Aix pînă în mai
— are o legătură sentimentală misterioasă
— în iunie—iulie îl vizitează pe Renoir la La Roche-Guyon împreună cu Hortense Fiquet şi fiul lor; îl vizitează la

Scanned with OKEN Scanner

Médan pe Zola care tocmai scrie romanul *L'Oeuvre*; în august se întoarce la Aix; lucrează la Aix și Gardanne restul anului
— la îndemnul lui Pissarro, Signac cumpără de la Tanguy un peisaj de Cézanne

GAUGUIN
— în iunie se întoarce din Danemarca la Paris, lăsîndu-și familia la Copenhaga
— se îmbolnăvește la Paris; este internat în spital
— ședere în Bretania, unde îl întîlnește pe Degas, cu care se ceartă

BERNARD
— un elev mai vîrstnic al lui Cormon îl duce la Luvru și la Galeria Durand-Ruel; admirația sa pentru capodoperele vechi și moderne îl ajută să reziste influenței academice a lui Cormon
— admiră tablourile lui Cézanne la *père* Tanguy

VAN GOGH
— stă la Nuenen cu părinții; pictează cu precădere naturi moarte, peisaje, țărani
— conflict cu van Rappard în legătură cu *Țărani mîncînd cartofi*, pictat în mai, cea mai importantă lucrare a sa din această perioadă
— moare tatăl său
— în noiembrie merge la Anvers, studii la Academie; se privează de mîncare pentru a cumpăra culori, este în pragul deznădejdii

SEURAT
— lucrează la tabloul *La Grande Jatte* (terminat în martie)
— petrece vara la Grandcamp (cinci tablouri și o serie de mici panouri)
— la întoarcere reia *La Grande Jatte* introducînd amestecul optic
— în toamnă îl cunoaște, prin intermediul lui Guillaumin, pe Pissarro la Durand-Ruel

SIGNAC
— îl cunoaște pe Pissarro, prin intermediul lui Guillaumin
— petrece vara la Saint-Briac, în Bretania
— cam în această vreme începe să-și reunească prietenii în fiecare luni la atelierul său din Boulevard de Clichy, aproape de al lui Seurat
— la îndemnul lui Pissarro, cumpără de la Tanguy un peisaj de Cézanne

REDON
— publică seria de litografii: *Hommage à Goya*
— critici și scriitori ca Geffroy, Morice, Caze, Huysmans îi laudă lucrările

Scanned with OKEN Scanner

— este invitat să expună la Bruxelles împreună cu grupul celor XX
— moare fostul său profesor Rodolphe Bresdin

LAUTREC
— Bruant deschide în Montmartre cabaretul *Le Mirliton*, unde Lautrec merge frecvent; prietenie cu Bruant
— între 1885 și 1889 petrece multe seri la cafeneaua Elysée-Montmartre, unde face numeroase schițe

BONNARD (născut în 1867)
— după bacalaureat, studiază dreptul la insistențele tatălui său

1886

EVENIMENTE IMPORTANTE
— Moréas publică manifestul simbolist; Fénéon publică *Les Impressionnistes en 1886*; Zola publică *L'Oeuvre*
— Mallarmé îi cunoaște pe Monet și Renoir prin intermediul lui Morisot; Morice, Fontainas, de Régnier, Dujardin, Whistler etc. participă la reuniunile sale de marțea
— Durand-Ruel obține primul succes în America
— dezvelirea Statuii Libertății
— se încheie la Berna convenția asupra *copyright*-ului
— Clemenceau, Liszt, Dujardin, de Wyzewa etc. participă la festivalul Wagner de la Bayreuth
— mor Monticelli și Liszt
— Kandinsky (n. 1866) studiază dreptul și economia la Moscova
— se naște Kokoschka
— Chevreul își sărbătorește a o suta aniversare
— Anquetin expune lucrări „cloisoniste"

IMPRESIONIȘTII
— mai—iunie, a opta și ultima expoziție impresionistă; Pissarro insistă ca Seurat și Signac să expună cu grupul impresionist; Monet, Sisley, Renoir refuză să participe; Degas și Morisot se ocupă activ de pregătirea expoziției
— Monet și Renoir participă la cea de-a cincea „Exposition Internationale" de la Petit și expun împreună cu cei XX la Bruxelles; Monet îl vizitează pe Mirbeau, face cunoștință cu Geffroy
— Pissarro, Monet, Renoir, Sisley, Morisot, Degas etc. sînt prezentați de Durand-Ruel la New York
— Monet merge în Olanda; Renoir la La Roche-Guyon; Sisley la Moret; Morisot pe insula Jersey
— încep dineurile lunare ale impresioniștilor la Café Riche (Monet, Renoir, Pissarro, Duret, Mallarmé, Huysmans)
— începutul prieteniei lui Renoir cu Wyzewa

Scanned with OKEN Scanner

CÉZANNE

— probabil din nou respins de juriul Salonului
— se află la Paris în februarie
— în martie Zola publică *L'Oeuvre*; profund jignit, Cézanne rupe relaţiile cu el
— la 28 aprilie se căsătoreşte cu Hortense Fiquet la Aix în prezenţa părinţilor lui
— tatăl său moare la 23 octombrie în vîrstă de 88 de ani, lăsîndu-i o avere considerabilă
— petrece cea mai mare parte a anului la Gardanne împreună cu soţia şi fiul său

GAUGUIN

— lucrează ca lipitor de afişe
— conflict cu Seurat în legătură cu utilizarea atelierului lui Signac
— participă cu 19 tablouri la expoziţia impresionistă
— iunie—noiembrie, este la Pont-Aven, Pensiunea Gloanec; face cunoştinţă cu Laval şi Emile Bernard; nu îl primeşte prea cordial pe ultimul
— în toamnă îl cunoaşte pe van Gogh la Paris; lucrează ceramică sub îndrumarea lui Chaplet
— visează să călătorească la tropice

BERNARD

— Cormon îl dă afară pentru insubordonare; tatăl său îi arde pensulele, interzicîndu-i să mai picteze; trece printr-o criză acută de descurajare, scrie poezie macabră
— Lautrec îi pictează portretul
— împreună cu Anquetin experimentează cu tehnica poan-pitilistă
— cu ocazia vizitei de adio la Cormon îl remarcă pe van Gogh
— călătoreşte pe jos prin Normandia şi Bretania
— la Concarneau îl întîlneşte pe Schuffenecker care i-l recomandă lui Gauguin; primirea pe care i-o face Gauguin la Pont Aven este rezervată deşi Bernard apreciază pictura acestuia

VAN GOGH

— soseşte la Paris în februarie; lucrează în atelierul lui Cormon; face cunoştinţă cu Lautrec şi Anquetin, mai tîrziu şi cu Bernard
— prin intermediul lui Theo îi cunoaşte pe Pissarro, Degas, Guillaumin, *père* Tanguy
— locuieşte împreună cu Theo în *rue* Laval; în iunie se mută în *rue* Lepic, nr. 54
— în toamnă face cunoştinţă cu Gauguin
— este influenţat de impresionişti, Monticelli, stampele japoneze, neoimpresionism
— pictează mai mult naturi moarte cu flori, peisaje din Montmartre, portrete
— nu participă la expoziţia Independenţilor

Scanned with OKEN Scanner

SEURAT
— prezintă *La Grande Jatte*, 4 peisaje, 1 mic panou şi 3 desene la expoziţia impresioniştilor (invitat de Camille Pissarro); la Salonul Independenţilor prezintă din nou *La Grande Jatte*, împreună cu lucrări de la Grandcamp şi Honfleur; Mirbeau, Hennequin, de Wyzewa ostili; Fénéon, Maus, Verhaeren, Henry, Kahn, de Régnier, Ajalbert, Adam impresionaţi, la fel ca şi Anquetin, Bernard, Schuffenecker, Angrand, Cross, Dubois-Pillet, Hayet şi van Gogh
— participă la întrunirile de la *Café de la Nouvelle Athènes*
— *Baia* este prezentată de Durand-Ruel la New York
— se împrieteneşte cu Fénéon şi Henry
— petrece vara la Honfleur
— expune la Nantes
— este invitat să expună împreună cu cei XX la Bruxelles

SIGNAC
— o mică lucrare divizionistă a lui Pissarro îl convinge în martie—aprilie să picteze două peisaje poantiliste lîngă Clichy
— participă la expoziţia impresionistă (invitat de Camille Pissarro)
— cîteva din pînzele sale sînt prezentate la New York de Durand-Ruel; expune împreună cu Pissarro şi Seurat la Nantes
— petrece vara cu Lucien Pissarro la Petit Andely, mai tîrziu la Fécamp
— se împrieteneşte cu Fénéon, Henry, Alexis, de Régnier, Verhaeren
— expune la Salonul Independenţilor (este membru în comitetul de aranjare)
— remarcă picturile poantiliste ale lui Bernard care însă refuză să participe la expoziţie
— face o călătorie la Anvers împreună cu Alexis şi soţiile lor (?)

REDON
— este invitat de Guillaumin să participe la expoziţia impresionistă
— expune împreună cu cei XX la Bruxelles, unde lucrările sale sînt atacate violent de critici
— expune la Salonul Independenţilor de la Paris
— este admirat de Hennequin, P. Adam, Mallarmé, dar atacat de Mirbeau; colaborează cu litografii la *Revue wagnérienne*
— se naşte primul său fiu, care însă moare după cîteva luni; această tragedie îl afectează profund
— contactul său cu cercul scriitorilor simbolişti devine mai strîns

LAUTREC
— lucrează în atelierul lui Cormon, unde îl cunoaşte pe van Gogh
— se împrieteneşte cu Anquetin

Scanned with OKEN Scanner

— pictează portretul lui Bernard
— începe să expună la localul lui Bruant *Le Mirliton*; face ilustrații pentru cîntecele lui Bruant.
— se deschide *Le Cabaret des Assassins*, ulterior numit *Le Lapin Agile* (Montmartre)

BONNARD
— studiază dreptul la Paris

1887

EVENIMENTE IMPORTANTE
— Antoine fondează Le Théâtre Libre
— G. Kahn publică *Palais Nomades* (în versuri libere)
— Președintele Franței J. Grévy demisionează în urma scandalului Wilson; Sadi-Carnot este ales în locul lui
— se joacă la Paris pentru prima dată *Lohengrin* de Wagner
— Puvis de Chavannes expune la galeria lui Durand-Ruel; primește comanda să execute picturi murale pentru Sorbona
— amplă expoziție Millet la Paris
— E. Muybridge publică albumul de fotografii *Animal Locomotion*
— moare Laforgue în vîrstă de 27 de ani și A. Krupp, întemeietorul dinastiei de industriași
— se nasc Juan Gris, Chagall, Le Corbusier

IMPRESIONIȘTII
— Pissarro prezintă lucrări poantiliste la expoziția celor XX din Burxelles; fiul său Lucien este nevoit să-și cîștige existența făcînd cromolitografii
— Monet expune 2 tablouri împreună cu *Royal Society of British Artists* la Londra
— Renoir prezintă tabloul *Les Grandes Baigneuses* la cea de-a șasea „Exposition Internationale" de la Petit, unde mai expun și Pissarro, Monet, Sisley, Morisot
— Renoir pictează portretul fiicei Berthei Morisot
— Morisot face o scurtă vizită lui Mallarmé la Valvins

CÉZANNE
— rămîne probabil în Aix cea mai mare parte a anului
— se pare din nou respins de juriul Salonului

GAUGUIN
— face în continuare ceramică sub îndrumarea lui Chaplet
— predă, se pare, la Académie Vitti din Paris
— în aprilie soția sa îl vizitează la Paris
— la 10 aprilie pleacă în Panama, unde lucrează ca săpător la canal, mai tîrziu merge împreună cu Laval în Martinica, unde amîndoi se îmbolnăvesc; se întoarce la Paris în noiembrie

Scanned with OKEN Scanner

— locuieşte la Schuffenecker, *rue* Boulard nr. 19
— se reîntîlneşte cu Vincent van Gogh care îi admiră picturile din Martinica

BERNARD
— prin 1886—1887 expune picturi poantiliste la Asnières, unde sînt remarcate de Signac; refuză să se alăture grupului lui Seurat
— îl întîlneşte pe van Gogh la Tanguy, este recunoscător pentru complimentele pe care le primeşte; schimb de tablouri cu van Gogh
— van Gogh lucrează împreună cu el la Asnières şi chiar acasă la tatăl său pînă cînd acesta interzice vizitele olandezului
— cam în această vreme elaborează stilul „cloisonist" împreună cu Anquetin
— rătăceşte din nou prin Bretania

VAN GOGH
— pictează frecvent la Asnières cu Bernard sau cu Signac
— organizează sau participă la mai multe expoziţii mici, la *Revue indépendante* şi în special la localurile *Le Tambourin* şi *La Fourche*; în acest din urmă restaurant îl cunoaşte pe Seurat
— are, se pare, o istorie sentimentală cu La Ségatori
— începe să bea; climatul şi trepidaţia Parisului îi afectează sănătatea
— nu se împacă întotdeauna bine cu fratele său

SEURAT
— în iarna 1886—1887 reîncepe să deseneze (scene din *café-concert*-uri, circuri etc.)
— în februarie participă însoţit de Signac la vernisajul expoziţiei celor XX de la Bruxelles, unde prezintă *La Grande Jatte*; vinde două tablouri
— expune 8 tablouri şi alte desene la Salonul Independenţilor
— cînd pînza sa *Baia* se întoarce de la New York, îi aduce unele retuşuri
— lucrează la tabloul *Les Poseuses* (1886—88); rămîne în Paris toată vara; în toamnă începe *Parada* (1887—88); face primele experimente cu rame colorate
— participă la înmormîntarea lui Laforgue
— expune în foaierul de la Théâtre Libre, împreună cu Signac, van Gogh etc.; atacat de Huysmans, lăudat de Alexis, Kahn şi Christophe
— primeşte a doua vizită din partea lui Verhaeren
— Luce şi Gausson se alătură grupului său

SIGNAC
— ia parte la deschiderea expoziţiei celor XX de la Bruxelles împreună cu Seurat
— pictează la Comblat-le-Château (Auvergne)

Scanned with OKEN Scanner

— „descoperă" Collioure; primul său contact cu sudul Franței și Mediterana
— se împrietenește cu Cross, Luce, Vincent d'Indy
— face desene și litografii
— expune la Salonul Independenților, unde va expune de aici înainte în fiecare an
— împreună cu Seurat și van Gogh participă la expoziția din foaierul de la Théâtre Libre, 1887—88; împreună cu Seurat, Dubois-Pillet, Luce, Lucien Pissarro, van Rysselberghe, Cross și Hayet colaborează cu desene la revista *La Vie moderne*

REDON

— expune pentru ultima dată împreună cu Independenții; este admirat de G. Kahn
— ilustrează volume de Verhaeren și Picard, pe care îi cunoscuse prin intermediul grupului celor XX

LAUTREC

— pictează un portret în pastel al lui van Gogh
— din 1887 pînă în 1891 împarte apartamentul cu Dr. Bourges în *rue* Fontaine nr. 19, vizavi de casa lui Degas
— își reunește prietenii în mod regulat în atelierul său, unde citeodată li se adaugă tăcut și van Gogh

BONNARD

— studiază dreptul la Paris

1888

EVENIMENTE IMPORTANTE

— Wilhelm II devine rege al Germaniei
— Nietzsche înnebunește
— apogeul mișcării naționaliste a generalului Boulanger în Franța
— este fondată în Franța *La Société des Droits de l'Homme*
— se înființează la Paris Institutul Pasteur
— *La Revue wagnérienne* își încetează apariția; Wyzewa se ceartă cu Dujardin
— Ensor pictează *Intrarea lui Cristos în Bruxelles*
— Whistler are o expoziție personală la Durand-Ruel; Mallarmé traduce *Ten O'Clock* de Whistler
— moare C. Cros, inventator și poet
— se naște T. S. Eliot

IMPRESIONIȘTII

— Monet îl părăsește pe Durand-Ruel și semnează un contract cu Theo van Gogh (Boussod & Valadon); ianuarie—aprilie se află la Antibes; Mallarmé îi admiră tablourile pictate aici la galeria lui Theo van Gogh

Scanned with OKEN Scanner

— Renoir îl vizitează pe Cézanne, care îl îngrijește cît timp este bolnav la L'Estaque; mai tîrziu merge la Martigues; începe să sufere de neuralgie
— Sisley pictează în Moret și în împrejurimi; se gîndește să devină cetățean francez
— Degas este în august—septembrie la Cauterets; începe să scrie versuri
— Morisot pictează la Cimiez, lîngă Nisa; Sisley este la Les Sablons
— Pissarro expune la Durand-Ruel în mai—iunie
— Durand-Ruel organizează o expoziție importantă cu Renoir, Pissarro, Sisley, dar fără Monet

CÉZANNE

— este, se pare, din nou respins de juriul Salonului
— la începutul anului se află, împreună cu Renoir, la L'Estaque; îl îngrijește cît timp acesta este bolnav
— vine la Paris, locuiește pe *Quai d'*Anjou, nr. 15 (vecin cu prietenul său Guillaumin)
— pictează la Chantilly și în împrejurimile Parisului
— Huysmans publică un scurt articol despre el în *La Cravache*; din acest moment, numele lui Cézanne începe să apară din cînd în cînd în revistele simboliste
— Aurier și Fénéon îl menționează ocazional

GAUGUIN

— februarie-octombrie, se află la Pont-Aven împreună cu Bernard, Laval, de Haan; se simte atras de sora lui Bernard
— pictează *Lupta lui Iacob cu îngerul*, care este refuzată de un preot de țară; îi dă sfaturi lui Sérusier
— încheie un contract cu Theo van Gogh; expoziție personală la galeria acestuia în noiembrie; Degas îi apreciază pictura; Theo van Gogh vinde mai multe tablouri și obiecte de ceramică
— 23 octombrie, se alătură lui Vincent van Gogh la Arles; în decembrie petrece o zi cu el la Montpellier
— 24 decembrie, conflict cu Vincent, se întoarce la Paris, stă la Schuffenecker

BERNARD

— după plecarea lui van Gogh, pictează din nou în Bretania; la Saint-Briac tînărul critic Aurier îi remarcă lucrările și cei doi se împrietenesc
— în august sosește la Pont-Aven împreună cu mama și sora sa, recomandat de van Gogh lui Gauguin; mare prietenie cu Gauguin, schimb continuu de idei, activitate febrilă, corespondență cu van Gogh
— se întoarce la Paris, în decembrie îl vizitează pe Gauguin după întoarcerea acestuia de la Arles; profund afectat de vestea nebuniei lui van Gogh (scrisoare lui Aurier)

Scanned with OKEN Scanner

VAN GOGH

— în februarie pleacă la Arles după o vizită la Seurat
— este îmbătat de culorile şi soarele Sudului; lucrează cu frenezie, trăieşte în izolare totală; hrană precară
— doreşte să organizeze o colonie de artişti în Sud; corespondenţă cu Theo, Gauguin, Bernard
— în septembrie se mută în Casa Galbenă; în octombrie vine Gauguin; perioadă de activitate intensă şi discuţii aprinse; în decembrie vizitează Montpellier împreună cu Gauguin
— 24 decembrie, Theo se logodeşte cu Johanna Bonger
— 24 decembrie, Vincent are primul acces de nebunie; îşi taie urechea; este dus la spital; zace inconştient timp de trei zile; Gauguin îl cheamă pe Theo şi pleacă

SEURAT

— în februarie van Gogh îi vizitează atelierul
— primăvara lucrează împreună cu Angrand pe insula La Grande Jatte
— are o controversă cu Signac; se plînge că este imitat de prea mulţi prozeliţi
— petrece vara la Port-en-Bessin
— prezintă *Les Poseuses* şi *Parada* la Salonul Independenţilor în martie—mai; Fénéon îi critică ramele colorate
— 1887—88, colaborează cu desene la revista *La Vie moderne*, împreună cu Signac, Lucien Pissarro, Dubois-Pillet, van Rysselberghe, Cross, Luce, Hayet
— pictorii belgieni van Rysselberghe, Finch, Anna Boch, van de Velde, Lemmen şi de Regoyos aderează la divizionism

SIGNAC

— expune împreună cu grupul celor XX la Bruxelles
— se împrieteneşte cu Théo van Rysselberghe, J. Ajalbert, Mallarmé, Henri van de Velde
— pictează pe malurile Senei, la Portrieux şi la Anvers
— desenează programul pentru Le Théâtre Libre
— participă la Salonul Independenţilor
— consideră tabloul lui Seurat *Les Poseuses* „prea divizat"

REDON

— între 1888 şi 1892 petrece mai multe veri la Samois, lîngă Valvins, unde se vede cu Mallarmé aproape zilnic
— ţine un jurnal: *A soi-même*
— Hennequin, primul şi cel mai bun critic al operei sale, se îneacă în timpul unei vizite la el
— publică o suită de litografii: *Tentation de St. Antoine* şi începe lucrul la un nou ciclu inspirat de Flaubert şi dedicat acestuia

LAUTREC

— prezintă 11 tablouri şi un desen la expoziţia celor XX de la Bruxelles

Scanned with OKEN Scanner

— își reînnoiește prietenia cu M. Joyant, cu care fusese coleg în 1872 la Lycée Fontanes
— cam în această vreme prezintă un număr de tablouri în cabaretul *Le Mirliton* al lui Bruant sub forma unei expoziții permanente
— pictează primul tablou inspirat din lumea circului: *Au Cirque Fernando*

BONNARD
— cade la examenele orale de la drept
— lucrează într-un minister
— student la *Ecole des Beaux-Arts*; candidează fără succes pentru Prix de Rome
— se înscrie la Academia Julian din Faubourg St. Denis, unde face cunoștință cu Denis, Vuillard, Ranson, Sérusier; în octombrie Sérusier se întoarce din Bretania și dezvăluie prietenilor săi arta lui Gauguin; grupul Nabiștilor începe să se întrunească regulat
— îl interesează stampele japoneze

1889

EVENIMENTE IMPORTANTE
— Expoziția Universală de la Paris; este terminată construcția Turnului Eiffel
— Congresul muncitorilor de la Paris declară 1 Mai ziua internațională a oamenilor muncii
— Huysmans publică *Certains*, în care îi laudă pe Puvis de Chavannes, Moreau, Degas, Cézanne, Whistler, Redon, Raffaëlli, Forain etc.
— Moreau este ales în Institut de France
— Verlaine publică *Parallèlement*; Bergson publică *Données immédiates de la conscience*; B. von Sutter publică romanul pacifist *Die Waffen nieder* care îl impresionează pe Alfred Nobel
— se deschide *Moulin Rouge* în Montmartre
— Kandinsky face prima sa vizită la Paris; mor Chevreul și Villiers de l'Isle-Adam
— se naște Hitler în Austria
— decembrie 1889—mai 1890, prima ședere a lui Edvard Munch la Paris

IMPRESIONIȘTII
— Monet organizează o subscripție publică pentru a cumpăra *Olympia* de Manet și a o oferi Luvrului; 2 tablouri de Manet sînt donate la Metropolitan Museum, New York
— Monet expune împreună cu Rodin la galeria Petit (145 de lucrări), la galeria Goupil din Londra și cu grupul celor XX la Bruxelles; ședere la Fresselines împreună cu M. Rollinat și Geffroy; pictează la La Creuse
— Renoir se află, împreună cu Cézanne, la Aix; îi spune lui Roger Marx că își consideră pictura proastă

Scanned with OKEN Scanner

— Pissarro începe să sufere de o infecție cronică la ochi: își construiește un atelier la Eragny; Durand-Ruel cumpără un grupaj important din operele lui
— Sisley se mută la Moret; Durand-Ruel organizează prima expoziție personală Sisley la New York (128 de tablouri); are încă dificultăți financiare
— Degas refuză sala specială care i se oferă în cadrul Expoziției Universale; merge însoțit de Boldini în Spania și în Maroc

CÉZANNE

— se află la Paris, pe *Quai* d'Anjou
— cu ajutorul lui Roger Marx, Choquet manevrează ca tabloul lui Cézanne *La Maison du pendu* să fie prezentat în cadrul Expoziției Universale
— în volumul *Certains*, Huysmans vorbește cel dintîi de Cézanne despre care spune că este „de prea mult timp uitat" și îl consideră drept un șef al școlii impresioniste mai important decît Manet, deși vorbește și de „retina bolnavă" a lui Cézanne și de „viziunea sa exasperată"
— în iunie îi face o scurtă vizită lui Choquet la Hattenville (Normandia)
— își petrece a doua jumătate a anului la Aix, unde vine și Renoir să lucreze
— este invitat să expună la salonul celor XX de la Bruxelles; întîi refuză dar mai tîrziu acceptă

GAUGUIN

— ianuarie—martie, se găsește la Paris, *Avenue* Montsouris, nr. 25
— se întoarce la Pont-Aven însoțit de Laval și Sérusier; mai tîrziu este în Le Pouldu la hanul Mariei Henry, împreună cu de Haan (octombrie 1889—noiembrie 1890)
— expune împreună cu cei XX la Bruxelles; publicul rîde de tablourile sale
— în timpul Expoziției Universale organizează o expoziție colectivă împreună cu Schuffenecker la Café Volpini, cu lucrări de Daniel de Monfreid, Bernard, Anquetin, Laval, Fauché, Roy; Guillaumin refuză participarea, iar Theo van Gogh declină în numele fratelui său
— prin intermediul lui Bernard îl cunoaște pe Aurier; scrie articole pentru *Le Moderniste* al lui Aurier.

BERNARD

— participă la expoziția de la Volpini, are cel mai mare număr de lucrări
— deoarece tatăl său i-a interzis să stea împreună cu Gauguin, își petrece vara la Saint-Briac, apoi la Pont-Aven, în timp ce Gauguin și prietenii acestuia pictează în vecinătate, la Le Pouldu
— pictează compoziții religioase pentru care van Gogh îl dojenește

Scanned with OKEN Scanner

— cam în această vreme face cunoştinţă cu Redon prin intermediul lui Schuffenecker
— scrie un articol pentru *Le Moderniste* al lui Aurier

VAN GOGH
— la 7 ianuarie părăseşte spitalul, dar vine zilnic pentru pansamente
— la începutul lui februarie este internat din nou, suferind de mania persecuţiei; eliberat după aproximativ 10 zile, se întoarce la lucru
— la 28 februarie este internat din nou, în urma unei petiţii adresate primarului din Arles de 80 de locuitori; în spital are un nou acces de scurtă durată
— la sfîrşitul lui martie este vizitat de Signac
— este nevoit să renunţe la casa galbenă; închiriază două camere la Dr. Rey; pictează din nou
— la 17 aprilie are loc căsătoria lui Theo
— se gîndeşte să se înroleze în Legiunea Străină, refuză să meargă la Paris sau Pont-Aven; se hotărăşte să solicite internarea voluntară în azilul de la Saint-Rémy din apropiere; la 8 mai soseşte la Saint-Rémy; pictează în grădina azilului, curînd i se permite să lucreze şi în afara instituţiei
— la 5 iulie află că soţia lui Theo aşteaptă un copil
— la 8 iulie face o scurtă vizită la Arles; curînd după aceea are o nouă criză în timp ce pictează pe cîmp; nu părăseşte camera timp de şase săptămîni
— primeşte hrană mai bună, îşi recîştigă voinţa, lucrează cu energie sporită
— primeşte invitaţia de a expune împreună cu grupul celor XX
— doreşte să se întoarcă în Nord (Pissarro şi Theo se adresează doctorului Gachet din Auvers)
— toamna: începe să copieze reproduceri etc.,
— îl dojeneşte pe Bernard pentru tendinţele sale mistico-religioase
— în noiembrie petrece două zile la Arles
— la 22 decembrie află că soţia lui Theo va naşte în curînd
— pe la 25 decembrie are o nouă dar foarte scurtă criză
— se gîndeşte să se alăture lui Gauguin la Pont-Aven

SEURAT
— prezintă *Les Poseuses* la Bruxelles, la expoziţia celor XX
— petrecere vara la Le Crotoy; aici pictează numai două peisaje; începe să simplifice ramele şi să picteze cadrul direct pe marginea pînzei
— în toamnă este membru în comitetul de aranjare al Societăţii Artiştilor Independenţi; prezintă peisaje din Le Crotoy şi Port-en-Bessin la Salonul Independenţilor
— începe lucrul la *Tînără femeie pudrîndu-se* (portretul amantei sale, Madeleine Knobloch) şi la *Vacarmul* (1889—1890)

Scanned with OKEN Scanner

— Fénéon critică structura lineară prea vizibilă a ultimelor lui lucrări
— se mută în *Passage de l'*Elysée des Beaux-Arts, nr. 39, lîngă *Place* Pigalle
— prietenul său Laurent obține premiul Romei

SIGNAC
— la sfîrșitul lui martie îl vizitează pe van Gogh la Arles
— pictează la Cassis și Herblay
— colaborează cu Charles Henry la elaborarea diagramelor pentru lucrările acestuia din urmă
— este membru în comitetul de aranjare a Salonului Independenților

REDON
— se naște al doilea fiu al său, Ari; datorită unei griji cu totul speciale, copilul trăiește
— cam în această vreme face cunoștință, prin intermediul lui Schuffenecker, cu tînărul său admirator Emile Bernard
— expune împreună cu membrii societății pictorilor-gravori la Durand-Ruel
— îl cunoaște pe Mellerio, viitorul său biograf, care i-l prezintă lui Maurice Denis
— face frontispicii pentru volumele unor scriitori belgieni ca Picard, Gilkin, Destrée
— publică seria de litografii: Gustave Flaubert
— Huysmans îi laudă litografiile în volumul său *Certains*
— Bernard îl prezintă cumnatului lui Theo van Gogh, Andries Bonger, care devine un colecționar pasionat al lucrărilor lui Redon și un prieten intim al artistului

LAUTREC
— expune la Cercle Volney din Paris
— începe să expună anual la Salonul Independenților
— între 1889 și 1891 pictează frecvent în grădina lui M. Forest din Montmartre
— se deschide *Moulin Rouge*, unde o cunoaște pe Jane Avril
— debutul Yvettei Guilbert la *L'Eldorado*
— pictează *Au Bal du Moulin de la Galette*

BONNARD
— vinde un proiect de afiș (pe care Lautrec îl admiră); se hotărăște să devină artist
— satisface serviciul militar la Bourgoin

1890

EVENIMENTE IMPORTANTE
— expoziție de artă japoneză la *Ecole des Beaux-Arts*
— Nelly Bly face înconjurul lumii în 72 de zile, 6 ore, 12 minute și 14 secunde

Scanned with OKEN Scanner

— Puvis de Chavannes, Meissonier, Rodin, Carrière înființează *La Société Nationale des Beaux-Arts* care se pronunță pentru un Salon mai liberal
— Chauchard cumpără *L'Angélus* de Millet de la proprietarul lui american contra sumei de 750.000 de franci
— Vallette fondează *Le Mercure de France*; Paul Fort fondează Le Théâtre d'Art; Lugné-Poë este asistentul său
— Durand-Ruel scoate *L'Art dans les Deux Mondes* (1890 până la 1891) pentru a atrage atenția asupra impresioniștilor
— este fondată *La Plume*
— Valéry, Pierre Louys, Debussy sînt în contact cu Mallarmé
— Bismarck este demis de către Kaiser
— Hamsun publică romanul *Foamea*
— Wilde publică *Portretul lui Dorian Gray*
— Mirbeau îl „descoperă" pe Maeterlinck
— Denis publică o importantă definiție a artei
— moare Dubois-Pillet
— Vollard vine în Franța din insula sa natală Réunion pentru a studia dreptul la Paris

IMPRESIONIȘTII

— Pissarro părăsește divizionismul lui Seurat; expune împreună cu grupul celor XX la Bruxelles și la galeria lui Theo van Gogh
— Lucien Pissarro se stabilește la Londra, unde se consacră sculpturii în lemn și tipografiei; corespondență activă cu tatăl său
— Monet se ceartă cu Boussod & Valadon; începe să picteze „serii": *Cîmpuri de maci* (1890), *Plopi* (1890—91), *Căpițe de fîn* (1890—93); își cumpără o casă la Giverny și în curînd începe lucrul la un havuz
— Renoir expune pentru ultima dată la Salon
— Morisot petrece vara la Mézy, unde Renoir o vizitează des
— Degas începe să colecționeze artă
— Mary Cassatt cumpără Château de Beaufresnes, locuința ei de vară permanentă, la 45 de km de Paris; vizitează expoziția japoneză împreună cu Degas
— Sisley este invitat să expună împreună cu grupul celor XX la Bruxelles, însă Petit refuză să trimită lucrările solicitate; devine membru asociat al noii *Société Nationale des Beaux-Arts*, în cadrul căreia prezintă 6 tablouri obținînd succes; din acest moment participă la toate Saloanele ei anuale, în afară de 1896 și 1897

CÉZANNE

— în ianuarie prezintă 3 pînze la expoziția celor XX; este menționat de Signac în cronica expoziției
— în Paris locuiește pe *Quai d'*Anjou; mai tîrziu se mută pe *Avenue d'*Orléans
— petrece cinci luni vara cu soția și fiul său în Elveția (Neuchâtel, Berna, Freyburg, Vevey, Lausanne, Geneva)

Scanned with OKEN Scanner

— în toamnă este la Aix, pictează la Jas de Bouffan, probabil la seria sa de *Jucători de cărți*
— începe să sufere de diabet
— Bernard publică un număr special Cézanne din *Les Hommes d'Aujourd'hui*

GAUGUIN
— se află în Le Pouldu împreună cu de Haan; ianuarie—iunie este la Paris
— contează pe subsidii din partea D-rului Charlopin pentru a pleca în Martinica, apoi se hotărăște pentru Tonkin, mai tîrziu Madagascar, în cele din urmă Tahiti; îi invită pe Bernard și de Haan să îl însoțească; nu primește subsidiile promise
— se întoarce în Bretania
— în noiembrie este din nou la Paris, stă la Schuffenecker, *rue* Durand-Clay, nr. 12; se împrietenește cu de Monfreid
— în timpul lunilor de iarnă frecventează întrunirile simboliste de la Café Voltaire; este proclamat „șeful" pictorilor simboliști; se împrietenește cu Aurier, Morice, Redon, Mallarmé, Carrière, Nabiștii; Carrière îi pictează portretul
— pictează *Pierderea feciorlei*, pentru care îi pozează amanta sa Juliette Huet
— se hotărăște să plece fără ajutorul bănesc promis
— își pregătește vînzarea publică a tablourilor

BERNARD
— face desen industrial la Lille într-o încercare zadarnică de a cîștiga bani
— trece printr-o criză religioasă, se îndoiește în legătură cu chemarea sa
— în aprilie Gauguin îl invită să îl însoțească pe el și pe de Haan la tropice; este copleșit de invitație dar ezită să plece din cauza unei istorii sentimentale caste; în cele din urmă acceptă
— nu se întîlnește cu van Gogh în timpul celor două scurte șederi ale acestuia la Paris; aleargă la Auvers la înmormîntarea lui van Gogh, îl ajută pe Theo să aranjeze tablourile lui Vincent
— este solicitat de Theo să îl ajute la organizarea expoziției memoriale van Gogh
— publică articole despre Cézanne și van Gogh în *Les Hommes d'Aujourd'hui*
— îl roagă pe Aurier să scrie articolul despre Gauguin pentru a-i face reclamă înainte de vînzarea publică a acestuia

VAN GOGH
— ianuarie, articolul lui Aurier despre van Gogh apare în primul număr al lui *Mercure de France*
— 18 ianuarie, deschiderea expoziției celor XX la Bruxelles după incidentul de Groux-Lautrec în legătură cu tablourile lui van Gogh; aici vinde primul tablou

Scanned with OKEN Scanner

— la sfîrşitul lui ianuarie are o nouă criză scurtă după o zi petrecută la Arles
— la 31 ianuarie se naşte nepotul care îi poartă numele
— la sfîrşitul lui februarie are o nouă criză puternică după două zile petrecute la Arles; pictează în timpul crizei, încearcă să se otrăvească; nu poate scrie pînă la jumătatea lui aprilie
— la 19 martie se deschide Salonul Independenţilor, unde el este reprezentat cu 10 tablouri extrem de lăudate de Gauguin şi mulţi alţii
— hotărăşte să părăsească Saint-Rémy
— în mai lucrează cu o ardoare sporită, pictînd o suită de naturi moarte cu flori
— la 16 mai pleacă din Saint-Rémy; după trei zile la Paris, porneşte spre Auvers-sur-Oise
— prietenie cu Dr. Gachet; pictează portretul doctorului
— este foarte absorbit de munca sa
— proiectează să petreacă o lună cu Gauguin în Bretania; la începutul lui iunie, Theo şi familia sa petrec o duminică la Auvers; la sfîrşitul lui iunie, Theo este îngrijorat de sănătatea copilului şi de perspectivele de viitor
— la începutul lui iulie face o scurtă vizită la Paris, care însă este umbrită de grijile lui Theo
— la întoarcere se simte deprimat; se ceartă cu Dr. Gachet
— la 27 iulie se împuşcă singur, chiar în momentul cînd Theo plănuieşte să plece în Olanda pentru a petrece vacanţa; Dr. Gachet îl cheamă pe Theo
— 29 iulie, moare
— 30 iulie, înmormîntarea la Auvers
— Theo începe să proiecteze o expoziţie van Gogh, precum şi publicarea scrisorilor lui Vincent
— în octombrie Theo îşi pierde minţile; este dus în Olanda

SEURAT

— la începutul anului se naşte copilul său, pe care îl recunoaşte
— este membru în comitetul de aranjare al Salonului Independenţilor, în cadrul căruia prezintă lucrarea *Tînără femeie pudrîndu-se* şi *Vacarmul*; deasemeni 6 peisaje şi două desene; Kahn cumpără *Vacarmul*
— petrece vara la Gravelines (4 tablouri, multe desene)
— J. Christophe publică un studiu despre Seurat care mai tîrziu îşi formulează teoriile într-o scrisoare către M. Beaubourg (28 august)
— începe să lucreze la tabloul *Circul*

SIGNAC

— scurtă călătorie la Genova, Florenţa, Napoli
— lucrează la Saint-Briac şi Herblay
— pictează portretul lui Fénéon
— expune împreună cu grupul celor XX la Bruxelles; participă la vernisaj împreună cu Lautrec; se alătură acestuia în conflictul cu de Groux în legătură cu van Gogh

— scrie un articol despre expoziție pentru revista *Art et Critique*, vorbind în special despre neoimpresioniști și dedicînd numai un spațiu restrîns lui van Gogh, Lautrec etc.
— este ales membru al grupului celor XX (primul ne-belgian distins cu această onoare)
— este membru în comitetul de aranjare al Salonului Independenților
— Camille Pissarro, Hayet, van de Velde părăsesc grupul
— Fénéon îi dedică un număr din *Les Hommes d'Aujourd'hui* (cu portretul lui Signac pictat de Seurat)

REDON

— expune împreună cu grupul celor XX la Bruxelles; în februarie merge cu Mallarmé la Bruxelles
— Charles Morice publică un studiu despre Redon cu un portret de Schuffenecker în *Les Hommes d'Aujourd'hui*
— Destrée pregătește catalogul litografiilor lui Redon, care urmează să apară în 1891
— se întîlnește frecvent cu Gauguin, face schimb de tablouri cu el; prin intermediul lui Gauguin îl cunoaște, se pare, pe Sérusier
— cam în această vreme începe prietenia sa cu Nabiștii
— moare prietenul său, botanistul Clavaud

LAUTREC

— face schițe la *Moulin Rouge*, unde cîntă Yvette Guilbert
— expune 5 tablouri la Salonul celor XX; participă la vernisajul expoziției de la Bruxelles; îl provoacă pe de Groux la duel pornind de la un conflict în legătură cu van Gogh
— laudă afișele lui Bonnard
— prezintă două pînze la Salonul Independenților
— în octombrie, prietenul său Maurice Joyant îi urmează lui Theo van Gogh la galeria Boussod Valadon (Goupil); de acum și pînă la moartea sa îl vede pe Joyant aproape zilnic

BONNARD

— satisface serviciul militar la Bourgoin
— împarte atelierul din *rue* Pigalle cu Vuillard, Lugné-Poë; Denis și Sérusier vin aici frecvent, uneori și Gauguin
— sora sa se căsătorește cu compozitorul Charles Terrasse

1891

EVENIMENTE IMPORTANTE

— generalul Boulanger se sinucide la Bruxelles
— Antoine prezintă prima piesă de Ibsen la Paris; finanțat de frații Natanson, Zola înființează *La Revue blanch*

Scanned with OKEN Scanner

— primele publicații ale lui G. B. Shaw, *The Quintessence of Ibsenism*
— expoziție Carrière la Boussod & Valadon (Goupil)
— Puvis de Chavannes primește comanda să execute picturi murale pentru Biblioteca din Boston
— Hodler expune tabloul său *Noaptea* la Paris
— tabloul *Mama* de Whistler este cumpărat de guvernul francez
— banchet în cistea lui Moréas, care scurt timp după aceasta se rupe se simbolism, înființînd „l'Ecole Romane"
— Le Barc de Boutteville organizează prima expoziție colectivă cu lucrări ale pictorilor tineri, Nabiștilor, neoimpresioniștilor etc.
— Roujon este numit Director al Belle-Artelor (se dovedește ostil tuturor mișcărilor moderniste)
— Wilde, Maeterlinck, Verhaeren, Claudel, Redon, Vuillard etc., participă la întîlnirile de marțea de la Mallarmé
— mor Seurat, Rimbaud, Jongkind, Meissonier

IMPRESIONIȘTII

— Monet lucrează în timpul iernii pe gheața Senei, pictează seria de *Plopi*, expune seria de *Căpițe de fîn* la *Durand-Ruel*; mare succes; în toamnă merge la Londra; *The New English Art Club* prezintă lucrări de Monet și Degas (deasemeni în 1892 și 1893)
— februarie—martie, Renoir merge la Tamaris împreună cu Wyzewa; în aprilie este la Le Lavandou, apoi la Nîmes; scurtă ședere la Mézy împreună cu Berthe Morisot; călătorește în Spania
— Sisley pictează la Veneux-Nadon; situația lui financiară se îmbunătățește
— Degas cumpără un tablou de Gauguin la vînzarea publică a acestuia
— Pissarro începe să consacre mai mult timp gravurilor și litografiilor; își instalează o presă tipografică în noul său atelier; execută desene care să fie gravate în lemn de fiul său Lucien
— Mary Cassatt are prima expoziție personală la Durand-Ruel
— 1891—92, d-na Potter-Palmer din Chicago începe să colecționeze pictură impresionistă

CÉZANNE

— la începutul anului stă la Aix, unde îl vede frecvent pe Alexis
— se gîndește să expună la Salonul Independenților, însă renunță
— cere soției și fiului său să se stabilească la Aix; ulterior el pleacă la Paris
— cam în această vreme devine un catolic practicant convins

— tablourile lui de la Tanguy sînt menţionate în *Mercure de France* (iunie)
— Bernard şi Anquetin îşi declară admiraţia lor pentru Cézanne în interviuri publicate de *Echo de Paris* (28 decembrie)

GAUGUIN

— în februarie se ceartă cu Schuffenecker, se mută la hotel, *rue* Delambre, apoi în *rue de la* Grande Chaumière, nr.10
— petrece o iarnă în mare sărăcie; lucrează în atelierul lui Monfreid, face sculptură
— îl cunoaşte pe Verkade
— expune la Salon du Champ de Mars; prezintă basoreliefuri la expoziţia grupului celor XX, este atacat violent de critica belgiană
— activitate intensă pentru a face publicitate în jurul vînzării sale publice; apar articole de Aurier şi Mirbeau
— 22 februarie, are loc vînzarea publică; rezultate satisfăcătoare; se ceartă cu Bernard
— la începutul lui martie face o scurtă vizită familiei sale la Copenhaga
— 23 martie, se dă un banchet în onoarea sa, prezidat de Mallarmé
— pleacă din Paris la 4 aprilie
— Joyant (Goupil) îi dă în mai lui Morice 850 de franci pentru Gauguin, pe care acesta omite să-i expedieze; Morice consacră un număr din *Les Hommes d'Aujourd'hui* lui Gauguin
— ajunge în Tahiti la 8 iunie; trei zile mai tîrziu moare regele Pomaré
— se stabileşte împreună cu Titi la Mataïea, departe de Papeete; mai tîrziu o goneşte
— amanta sa, Juliette Huet, dă naştere unei feţite la Paris

BERNARD

— părăseşte proiectul de a merge cu Gauguin la tropice; este contrariat de eforturile depuse de Gauguin pentru a fi aclamat ca „şef al mişcării simboliste din artă"
— rupe relaţiile cu Gauguin cu ocazia licitaţiei acestuia; este profund jignit cînd Aurier omite să-l menţioneze în elogiul său adus lui Gauguin
— vara se întoarce în Bretania
— în decembrie expune împreună cu Nabiştii la Le Barc de Boutteville; într-un interviu îşi proclamă admiraţia pentru Cézanne şi Redon
— începe să evolueze către o artă mai tradiţională
— expune pentru prima dată la Salonul Independenţilor
— 1891—92, colaborează cu desene pentru *La Vie moderne*, unde toţi simboliştii scriu în aceeaşi perioadă

VAN GOGH

— în ianuarie Gauguin se opune intenţiei lui Bernard de a organiza o expoziţie van Gogh

Scanned with OKEN Scanner

— la 21 ianuarie moare în Olanda Theo van Gogh (ulterior îngropat lîngă fratele său la cimitirul din Auvers)
— februarie, retrospectivă van Gogh organizată de cei XX la Bruxelles
— martie, retrospectivă van Gogh organizată de Signac la Salonul Independenţilor la Paris; Octave Mirbeau scrie un articol vibrant în amintirea lui van Gogh

SEURAT
— prezintă *Vacarmul* şi 6 peisaje la expoziţia celor XX de la Bruxelles
— în februarie participă la banchetul în onoarea lui Moréas
— este membru în comitetul de aranjare al Salonului Independenţilor; prezintă *Circul* (neterminat) şi 4 tablouri de la Gravelines la Salonul Independenţilor, care se deschide la 20 martie
— la 29 martie moare după două zile de suferinţă; este înmormîntat la 30 martie
— două săptămîni mai tîrziu moare şi copilul său nelegitim
— în aprilie, Signac, Luce şi Fénéon sînt împuterniciţi de familia Seurat să îl ajute pe fratele pictorului la clasificarea lucrărilor rămase în atelier (inventarul este datat 5 mai); jumătate din moştenire este acordată de părinţii lui Seurat Madeleinei Knobloch
— G. Kahn şi Lemmen la Bruxelles uneltesc împotriva lui Signac, Luce şi Fénéon; ulterior îşi cer scuze
— Wyzewa scrie un articol important despre Seurat

SIGNAC
— expune la salonul celor XX la Bruxelles; îl ajută pe Maus să organizeze expoziţia memorială van Gogh
— este membru al comitetului de aranjare al Salonului Independenţilor; contribuie la organizarea unei mari retrospective Dubois-Pillet şi a unei mici retrospective van Gogh
— se opune la tentativa lui Anquetin de a scinda Societatea Artiştilor Independenţi
— este profund afectat de moartea lui Seurat; participă la clasificarea lucrărilor acestuia
— pictează la Mont St. Michel şi Concarneau; petrece o zi la Pont-Aven
— în iunie suferă o operaţie de chist
— este atacat de Mirbeau într-un articol

REDON
— apare catalogul litografiilor lui Redon de Destrée
— participă la „Exposition générale de la lithographie" de la *Ecole des Beaux-Arts*
— treptat abandonează litografia, pictează pasteluri şi în cele din urmă uleiuri, după ce nu folosise culoarea timp de cîţiva ani
— într-un interviu, Bernard îi declară pe Redon şi Cézanne maeştrii săi preferaţi

Scanned with OKEN Scanner

— publică albumul de litografii *Songes*
— Mirbeau își cere scuze de la el pentru atacul din 1886 și își exprimă admirația profundă

LAUTREC

— expune la Cercle Volney din Paris
— este membru în comitetul de aranjare al Salonului Independenților
— expune picturi în foaierul de la *Moulin Rouge* (fapt menționat și în *Mercure de France*)
— face primul afiș pentru *Moulin Rouge* și are un mare succes
— vărul său, Tapié de Céleyran, sosește la Paris și lucrează ca intern într-un spital; Lautrec asistă și pictează operații la spital
— o admiră pe Yvette Guilbert la *Divan Japonais*
— îi este dedicat un număr din *Les Hommes d'Aujourd'hui*
— în decembrie participă împreună cu Anquetin, Denis, Bonnard și Bernard la o expoziție colectivă organizată de Le Barc de Boutteville
— într-un interviu își exprimă admirația pentru Degas și Forain
— între 1891—93 locuiește în *rue* Fontaine, nr. 21

BONNARD

— expune 9 tablouri la Salonul Independenților; participă la expoziția colectivă a Nabiștilor din Saint-Germain
— unul din desenele sale este reprodus în *La Vie moderne*; tot aici apar desene de Gauguin, Sérusier, Filiger, Bernard, Denis, Ranson, Vuillard, Roussel, Redon și van Gogh
— în decembrie participă împreună cu Lautrec, Anquetin, Denis și Bernard la expoziția organizată de Le Barc de Boutteville; toți participanții sînt intervievați cu această ocazie, însă Bonnard evită să numească artiștii contemporani pe care îi admiră cel mai mult

1892

EVENIMENTE IMPORTANTE

— scandalul în legătură cu canalul Panama zguduie Franța
— prima expoziție a Rozicrucienilor la Durand-Ruel produce o mare senzație
— are loc la Paris expoziția lui Burne-Jones
— Huysmans devine un catolic fervent
— Moreau este numit profesor la *Ecole des Beaux-Arts*
— Debussy compune *După-amiaza unui faun*
— este arestat și executat Ravachol; au loc o serie de explozii de bombe ale anarhiștilor (1892—94)
— Munch trimite 55 de tablouri asociației artiștilor din Berlin; după o săptămînă sînt retrase

Scanned with OKEN Scanner

— Aurier publică un articol important despre pictorii simboliști
— mor Aurier (la 27 de ani), Tennyson, Ernest Renan, Guys
— Mauclair îi urmează lui Aurier în calitate de critic de artă la *Mercure de France*
— este fondată „Secesiunea" de la München

IMPRESIONIȘTII

— Pissarro are o mare retrospectivă la Durand-Ruel; primul adevărat succes; își petrece vara împreună cu fiul său și cu Luce la Londra, unde fiul său Lucien se căsătorește; își cumpără casa de la Eragny cu bani împrumutați de la Monet
— Monet expune seria de *Plopi*; obține prețuri ridicate; începe seria cu catedrala din Rouen
— Morisot expune la Boussod & Valadon; moare soțul ei
— Renoir are o mare expoziție la Durand-Ruel; succes categoric; Gangnat începe să-i cumpere opera; face a doua călătorie în Spania (împreună cu Gallimard); în august—septembrie este în Bretania: Pornic, Pont-Aven (stă la Pensiunea Gloanec)
— în octombrie Degas prezintă o serie de peisaje în pastel la Durand-Ruel (ultima sa expoziție)
— Sisley este atacat de Mirbeau într-un articol

CÉZANNE

— stă la Aix și la Paris, în *rue des* Lions-Saint-Paul, nr. 2
— pictează în pădurea Fontainebleau
— Aurier îl numește într-un articol important printre precursorii artei noi, simboliste; Georges Lecomte ține o conferință despre Cézanne pentru grupul celor XX la Bruxelles, care apare în *L'Art moderne* (21 februarie)

GAUGUIN

— poartă corespondență cu soția sa, Monfreid, Sérusier
— trăiește cu Tehura
— februarie-martie este grav bolnav; varsă sînge; în spitalul din Papeete citește și copiază cartea lui Moerenhout despre credințele polineziene
— apare la Paris articolul lui Aurier despre arta simbolistă (aprilie)
— se gîndește să plece deși ar vrea să rămînă; la 12 iunie solicită repatrierea
— în iulie stocul de pînză i se epuizează
— la Paris soția sa îi adună tablourile pentru o expoziție și în vederea vînzării la Copenhaga
— în septembrie are loc la Goupil cea dintîi expoziție a sa de tablouri din Tahiti
— Tehura așteaptă un copil
— în noiembrie unul din tablourile sale este inclus (fără știrea lui) în expoziția colectivă de la Le Barc de Boutteville

Scanned with OKEN Scanner

— îi trimite 7 pînze importante lui Monfreid
— proiectează să plece din Tahiti în ianuarie 1893
— în decembrie Portier îi remite lui Monfreid tablourile nevîndute ale lui Gauguin

BERNARD

— se întoarce în Bretania, unde pictează compoziţii puternic sintetizate; îşi exprimă dezgustul faţă de Pont-Aven
— organizează expoziţia memorială van Gogh la Le Barc de Boutteville
— participă la Salonul Rozicrucienilor; o cronică a lui Denis nu tocmai defavorabilă provoacă, se pare, între cei doi o ruptură care avea să dureze 20 de ani
— expune la Salonul Independenţilor

VAN GOGH

— în aprilie are loc expoziţia van Gogh organizată de Emile Bernard la Le Barc de Boutteville

SEURAT

— o largă retrospectivă Seurat are loc în cadrul Salonului Independenţilor

SIGNAC

— este membru în comitetul de aranjare al Salonului Independenţilor; ajută la organizarea unei mari expoziţii memoriale Seurat
— navighează din Bretania prin Canal du Midi pînă la Marsilia, unde îl întîlneşte pe Aurier
— face prima vizită la Saint-Tropez (pe care îl „descoperă")
— se împrieteneşte cu contele Kessler
— în noiembrie se căsătoreşte cu Berthe Roblès, o rudă îndepărtată a lui Pissarro
— în decembrie participă la expoziţia colectivă a neoimpresioniştilor de la Paris

REDON

— într-un articol important ilustrat, Albert Aurier se referă pe larg la Redon ca la unul din şefii picturii simboliste
— un tînăr artist danez, Johan Rohde îl vizitează şi este surprins descoperind că Redon a început să utilizeze culoarea; el remarcă deasemeni locuinţa modestă a artistului (Redon picta într-o cameră mică a apartamentului său şi niciodată nu a avut un atelier)

LAUTREC

— expune 9 lucrări împreună cu grupul celor XX la Bruxelles; prezent deasemeni la Cercle Volney; este membru al comitetului de aranjare al Salonului Independenţilor; face primele litografii colorate şi afişe
— debutul lui Loie Fuller la *Folies Bergère*
— pictează în jur de 12 scene din *Moulin Rouge*

Scanned with OKEN Scanner

— între 1892 și 1894 pictează numeroase scene de bordel
— între 1892 și 1896 frecventează regulat diferite *café-concert*-uri și alte localuri pariziene

BONNARD
— participă la Salonul Independenților; participă la cea de-a doua expoziție colectivă a Nabiștilor din Saint-Germain; expune în noiembrie la Le Barc de Boutteville împreună cu Vuillard și Denis (în expoziție este inclus și un tablou de Gauguin)
— lucrările sale sînt remarcate de Roger Marx și Albert Aurier; ultimul îi reproduce două desene în articolul său despre arta simbolistă
— desenează decoruri pentru Théâtre d'Art al lui Paul Fort

1893

EVENIMENTE IMPORTANTE
— Vaillant aruncă o bombă în Camera Deputaților a Franței
— Lugné-Poë fondează Théâtre de L'Oeuvre (împreună cu Mauclair, Vuillard etc.)
— grupul celor XX de la Bruxelles se dizolvă; Maus fondează mișcarea „Libre Esthétique"
— Gide publică volumul *Voyage d'Urien*, ilustrat de Denis
— Bing organizează o expoziție Utamaro-Hiroshige
— este inventat motorul Diesel
— Munch și Strindberg sînt la Berlin, unde are loc expoziția tablourilor „respinse" ale primului
— extrase din scrisorile lui van Gogh încep să apară în *Mercure de France*
— elevul lui Moreau, Rouault, nu reușește să obțină mult doritul premiu al Romei
— Expoziția Universală de la Chicago prezintă o colecție de maeștri străini aflați în proprietatea unor cetățeni americani (18 tablouri de Degas, Manet, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley)
— Mallarmé se retrage din profesorat
— mor Maupassant, Gounod, Ceaikovski, *père* Tanguy
— cam în această vreme Vollard deschide o mică galerie în *rue* Laffitte la Paris

IMPRESIONIȘTII
— deși temporar descurajat, Monet continuă seria de tablouri cu catedrala din Rouen
— Pissarro pictează seria de tablouri din *rue* Saint-Lazare, Paris
— Durand-Ruel deschide expoziții Pissarro și Renoir cu ultimele lor lucrări
— se naște al doilea fiu al lui Renoir, Jean; Renoir își

Scanned with OKEN Scanner

petrece iarna la Beaulieu și vara din nou la Pont-Aven, unde o angajează pe Gabrielle să aibă grijă de copiii săi; curînd ea devine modelul său favorit; îl vizitează pe Gallimard la Benerville
— Berthe Morisot îl vizitează pe Mallarmé la Valvins, merge împreună cu el să îl vadă pe Sisley la Moret
— Mary Cassatt are a doua expoziție personală la Durand-Ruel
— Sisley are dificultăți cu Durand-Ruel, expune pentru prima dată la Boussod & Valadon

CÉZANNE
— stă la Aix și la Paris, în *rue des* Lions-Saint-Paul; pictează în pădurea Fontainebleau
— un autoportret al lui este inclus în expoziția lui Le Barc de Boutteville intitulată „Portrete din secolul viitor" (deasemeni portrete de Gauguin și van Gogh)

GAUGUIN
— în ianuarie primește 100 de franci de la soția sa
— în februarie vederea îi slăbește; nu poate picta (pînă în aprilie); se hrănește numai cu fructe de pîine și apă; primește vestea morții lui Aurier
— în martie Joyant (Goupil) îi remite lui Monfreid tablourile și ceramica nevîndute ale lui Guaguin
— primește 300 de franci de la Monfreid și 700 de la soția sa cu care își plătește datoriile
— în mai pleacă spre Franța; ajunge la Marsilia pe 3 august cu numai 4 franci; Sérusier îi trimite bani
— la Paris stă în atelierul lui Monfreid
— moștenește o sumă de bani de la un unchi din Orléans; își ia un atelier în *rue* Vercingétorix; o cunoaște pe Anna *la Javanaise* și dă recepții săptămînale
— în noiembrie are o expoziție personală la Durand-Ruel (nu vinde nimic); prefața catalogului este de Morice, cu care proiectează să scrie împreună *Noa-Noa*
— exercită influență asupra Nabiștilor

BERNARD
— în aprilie începe să publice în *Mercure de France* scrisorile primite de el de la van Gogh, urmate de extrase din scrisorile lui Vincent către Theo (pînă în februarie 1895)
— expune din nou și pentru ultima dată (pînă în 1902) la Salonul Independenților
— publică un articol despre Redon în *Le Coeur* al lui La Rochefoucauld
— contribuie la publicația *Le Livre d'Art*, fondată de viitorul său cumnat Paul Fort
— cu ajutorul lui La Rochefoucauld merge în Italia (o lună)
— hotărăște să meargă la Constantinopol, în Samoa și în cele din urmă în Egipt, unde rămîne timp de 10 ani

Scanned with OKEN Scanner

— sora sa și logodnicul acesteia, Laval, îl urmează; Laval moare în Egipt în 1894 de tuberculoză, Madeleine în anul următor

MATISSE (născut în 1869)

— între 1887—89 studiază dreptul la Paris; petrece multă vreme la Luvru
— în 1889 ocupă un post de funcționar într-un notariat din Saint-Quentin; desenează după modele de ghips la școala locală de artă
— în vara lui 1890 începe să picteze
— se întoarce la Paris în iarna 1891—92 să studieze pictura cu Bouguereau și Gabriel Ferrier la Academia Julian, dar este curînd scîrbit de cele ce i se predau
— în 1892 devine elevul lui G. Moreau la *Ecole des Beaux-Arts*; în atelierul acestuia îi cunoaște pe colegii săi Rouault și (mai tîrziu) Marquet și Manguin

PICASSO (născut în 1881)

— fiu al unui pictor, stă împreună cu părinții în La Corunna, unde familia a venit în 1891

SIGNAC

— este membru al comitetului de aranjare al Salonului Independenților
— este atacat de Mauclair în *Mercure de France*
— în octombrie cumpără o casă la Saint-Tropez, pe atunci un sat mic și necunoscut de pescari pe malul Mediteranei, cu un port frumos, protejat natural; rînd pe rînd își invită toți prietenii aici
— ca și Collioure, pe care tot el a „descoperit-o", Saint-Tropez a devenit ulterior un loc preferat al artiștilor moderni
— cam în această vreme începe să țină un jurnal

REDON

— Emile Bernard publică un articol despre Redon în *Le Coeur*, o publicație fondată și editată de contele Antoine de La Rochefoucauld

LAUTREC

— în ianuarie expune aprox. 30 de pînze împreună cu prietenul său Maurin la Boussod & Valadon (Goupil), de unde Joyant, succesorul lui Theo van Gogh, avea să plece în curînd
— expune deasemeni împreună cu societatea pictorilor-gravori francezi, cu grupul celor XX la Bruxelles, precum și la Salonul Independenților (este membru în comitetul de aranjare al acestuia)
— face ilustrații pentru programul de la Théâtre Libre, ulterior și pentru alte teatre
— localul *Elysée Montmartre* se închide, neputînd rezista în competiția cu *Moulin Rouge*

Scanned with OKEN Scanner

BONNARD

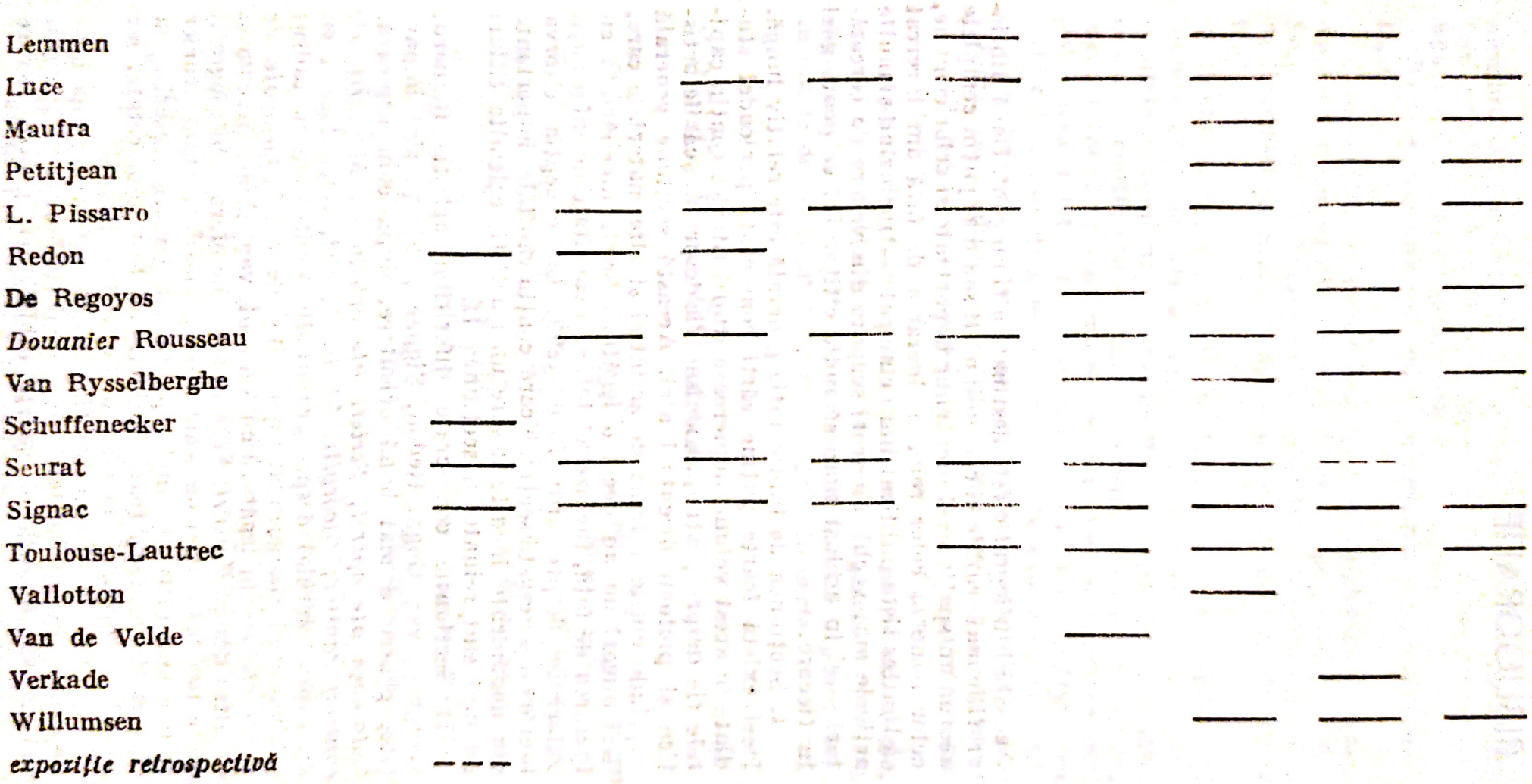
— expune la Salonul Independenților (este membru în comitetul de aranjare) și la Le Barc de Boutteville
— face ilustrații pentru *L'Escarmouche* și pentru *La Revue blanche* (fondată de frații Natanson în 1891)

Scanned with OKEN Scanner

PARTICIPANȚII LA EXPOZIȚIILE ARTIȘTILOR INDEPENDENȚI — 1884–1893

	1884	1886	1887	1888	1889	1890	1891	1892	1893
Angrand	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Anquetin				—	—	—	—	—	—
Bernard							—	—	
Bonnard							—	—	—
Cross	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Denis							—	—	—
Dubois-Pillet	—	—	—	—	—	—	- - -		
Filiger					—	—			
Finch						—	—		
(Dr.) Gachet							—	—	
Gausson			—	—	—	—	—	—	—
Van Gogh				—	—	—	- - -		
Guillaumin	—					—	—		
Hayet					—				

Scanned with OKEN Scanner


Lemmen
Luce
Maufra
Petitjean
L. Pissarro
Redon
De Regoyos
Douanier Rousseau
Van Rysselberghe
Schuffenecker
Seurat
Signac
Toulouse-Lautrec
Vallotton
Van de Velde
Verkade
Willumsen
expoziție retrospectivă

BIBLIOGRAFIE

Această bibliografie este destinată a fi un *ghid*. Dacă bibliografiile mai erudite şi cele mai mult sau mai puţin complete acordă un spaţiu egal lucrărilor importante şi celor comune, celor bune şi celor rele, în lucrarea de faţă am încercat să limitez lista publicaţiilor principale — incluzînd şi multe articole mai vechi, adeseori scăpate din vedere de cercetători — şi în acelaşi timp să indic cititorului ce poate găsi în fiecare.

I. Secţiunea de bibliografie generală este relativ lungă. Deşi există foarte puţine cărţi consacrate perioadei studiate în acest volum, numeroase studii istorice conţin capitole fie despre postimpresionism, fie despre mişcările artistice şi pictorii discutaţi aici. Această secţiune generală cuprinde multe volume de amintiri şi alte materiale care, deşi uneori nu au decît o legătură foarte îndepărtată cu lucrarea de faţă, furnizează totuşi o cantitate de informaţii valoroase despre anii 1886—1893. Cu excepţia cîtorva lucrări din această secţiune care conţin capitole importante sau documente inedite despre unii artişti, celelalte titluri nu mai sînt reluate în secţiunea II.

II. Secţiunile consacrate diferiţilor artişti: Bernard, Gauguin, van Gogh, Redon, Signac şi Seurat sînt împărţite, pentru o mai bună orientare, după cum urmează: *Cataloage ale operei*, *Scrieri ale artistului*, *Mărturii ale contemporanilor*, *Biografii*, *Studii de stil*, *Reproduceri*, cu un capitol special despre grupul din Pont-Aven în cadrul bibliografiei Gauguin şi un capitol de *Studii medicale, de psihiatrie etc.* în legătură cu Vincent van Gogh, precum şi un altul despre *Falsuri*. Această secţiune oferă şi bibliografii ale celor doi critici de seamă din perioada tratată: Aurier şi Fénéon. Întrucît unele publicaţii trebuie înscrise la mai multe rubrici, toate lucrările au fost numerotate, iar numerele repetate ori de cîte ori a fost nevoie.

III—IV. Două secţiuni finale sînt consacrate una neoimpresionismului, cealaltă literaturii simboliste în general. Prima este urmată de scurte bibliografii pentru fiecare

Scanned with OKEN Scanner

membru din grupul lui Seurat, cea de-a doua de scurte liste privitoare la diferiţii pictori mai mult sau mai puţin legaţi de mişcarea simbolistă.

Fiecare secţiune sau subdiviziune este aranjată cronologic.

Comentariile se referă mai ales la valabilitatea informaţiilor, accentul căzînd în mod special pe sursele directe. Sînt menţionate de asemeni bibliografiile, indicii, selecţiile de ilustraţii ş.a.m.d., se apreciază calitatea reproducerilor etc.

Dintre articolele publicate în periodice s-a spus mai înainte că prioritate au cele apărute în cursul perioadei studiate în volumul de faţă. Pe lîngă acestea, sînt amintite cele care conţin contribuţii importante, documente inedite, etc. Dintre cărţi, sînt enumerate totuşi chiar şi acelea care pot părea relativ neimportante, dacă şi-au cîştigat un public larg sau dacă se bucură de o reputaţie nemeritată.

Alte publicaţii despre şi din perioada respectivă, privitoare, de exemplu, la artişti ca Maurice Denis sau Paul Sérusier vor fi citate în bibliografia viitorului meu volum *Post-Impressionnism — From Gauguin to Matisse.*

Deoarece n-a fost în intenţia autorului să fie exhaustiv, nu toate publicaţiile consultate de el se găsesc enumerate aici. Cititorul va găsi referiri la publicaţii suplimentare în notele de la sfîrşitul fiecărui capitol în parte.

I. BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

1. T. de WYZEWA: *Peinture wagnérienne — Le Salon de 1885*, „Revue wagnérienne", 8 iunie 1885.
2. E. DUJARDIN: *Aux XX et aux Indépendants — Le cloisonisme*, „Revue indépendante", 19 mai 1888.
3. J. DESCLOZEAUX: *Les artistes indépendants*, „La Cravache", 9 iunie 1888.
4. O. MAUS: *Le Salon des XX à Bruxelles*, „La Cravache", 16 februarie şi 2 martie 1889.
5. P. ADAM: *L'art symboliste*, „La Cravache", 23 martie 1889.
6. G. KAHN: *L'art français à l'Exposition*, „La Vogue", august 1889. Despre Puvis de Chavannes, Moreau, Pissarro, Degas, Gauguin etc.
7. G. LECOMTE: *L'art symboliste*, „La Cravache" 3 mai 1889.
8. J. ANTOINE: *Impressionnistes et Sythétistes*, „Art et Critique", 9 noiembrie 1889. Cronica expoziţiei de la Volpini.
9. J.-K. HUYSMANS: *Certains*, Paris, 1889, Culegere de articole, în special despre Puvis de Chavannes, Moreau, Degas, Cézanne şi Le Monstre (O. Redon).
10. A. H. (A. HENROTAY): *Les XX*, „La Wallonie", nr. 5/1890. Împotriva lui van Gogh şi Renoir, în favoarea lui Redon şi Lautrec.

Scanned with OKEN Scanner

11. G. LECOMTE: *Le Salon des Indépendants*, „L'Art dans les Deux Mondes", 28 martie 1891.
12. E. VERHAEREN: *Le Salon des Indépendants*, „La Nation", reluat în „L'Art moderne", 5 aprilie 1891.
13. J. LECLERCQ: *Aux Indépendants*, „Mercure de France", mai 1891.
14. T. de WYZEWA: *Le nouveau Salon du Champ-de-Mars*, „L'Art dans les Deux Mondes", 13 iunie 1891. Îl acuză pe Gauguin — aflat în drum spre Tahiti — de a fi influențat de Anquetin.
14a. T. de WYZEWA și X. PERREAU: *Les grands peintres de la France (période contemporaine)*, Paris, 1891. Cu 135 de gravuri după lucrări de Puvis de Chavannes, Moreau, Manet și unii artiști academici precum Cabanel, Bouguereau, Meissonier etc.
15. W. G. C. BYVANCK: *Un Hollandais à Paris en 1891*, Paris, 1892. Capitole despre Carrière, Rodin, Bruant, Moréas, Verlaine, Mallarmé, Monet etc., pe majoritatea autorul cunoscîndu-i la Paris.
16. J. CHRISTOPHE: *Le Salon de la Rose + Croix*, „L'Endehors", 20 martie 1892.
17. R. MARX: *L'art décoratif et les „Symbolistes"*, „Le Voltaire", 23 august 1892.
18. G. GEFFROY: *La vie artistique*, vol. I—VIII, Paris, 1892—1903. Aceste volume publicate aproape anual reunesc totalitatea articolelor lui Geffroy despre artă pînă în 1902. Ele constituie o importantă consemnare a evenimentelor artistice din acei ani. Deși apariția articolelor începe abia după încheierea perioadei ce formează obiectul studiului de față, scrierile lui Geffroy ating multe din subiectele tratate în această carte. Toate volumele conțin indici.
Vol. I, 1892. Articole despre Monet, Carrière, Pissarro, arta japoneză, Saloanele din 1890 și 1891, Independenți etc.
Vol. II, 1893. Articole despre Rodin, Moreau, Saloanele din 1892, Independenți, Rozicrucieni, expoziția de la Le Barc de Boutteville etc.
Vol. III, 1894. Consacrat unei „Istorii a impresionismului"; cronici ale Saloanelor din 1893.
Vol. IV, 1895. Saloanele din 1894 și 1895.
Vol. V, 1897. Articole despre Carrière și Cézanne, Saloanele din 1896 și 1897.
Vol. VI, 1900. Articole despre Moreau, Gauguin, Puvis de Chavannes, Luce și Signac, Lautrec, Vuillard, Bonnard, Anquetin, Le Barc de Boutteville etc., precum și Saloanele din 1898 și 1899.
Vol. VII, 1901. Consacrat Expoziției Universale de la Paris din 1900.
Vol. VIII, 1903. Articole despre Moreau, Saloanele din 1900 și 1901.
19. R. MARX: *Les Indépendants*, „Le Voltaire", 28 martie 1893.

Scanned with OKEN Scanner

20. F. DUBOIS: *Le péril anarchiste*, Paris, 1894. Are numeroase ilustrații, printre care desene de Luce și fiii lui C. Pissarro (vezi pag. 184, nota 20).
21. A. JARRY: *Minutes d'art — 6e exposition chez Le Barc de Boutteville*, „Essais d'Art libre", feb.—apr. 1894. Despre Bonnard, Gauguin, Denis, Séguin, Vuillard, Sérusier etc.
22. C. MAUCLAIR: *Lettre sur la peinture*, „Mercure de France", iulie 1894. Atac la adresa impresionismului și în special a lui C. Pissarro.
23. J. LECLERCQ: *La lutte pour les peintres*, „Mercure de France", noiembrie 1894. Răspuns lui Mauclair, cu lungi pasaje despre Gauguin.
24. T. NATANSON: *Expositions*, „Revue blanche", 1894, vol. 6, pag. 470—473.
25. Portraits du prochain siècle — poètes et prosateurs. Prefață de P.N. Roinard, Paris, 1894. Publicat de revista „Essais d'Art libre", acest volum conține „profiluri" ale lui Mallarmé de Morice, Huysmans de R. Marx, Laforgue de Fénéon, Kahn de G. Randon, Dujardin de J. Thorel, Gide de Mauclair, Sâr Péladan de R. Nyst, Mirbeau de H. Leyret, V. Barrucand de Fénéon (neinclus în volumul *Oeuvres*), Willy de Fénéon, Dolent de Morice, Morice de Dolent, P. Fort de P. A. Hirsch, Aurier de J. Leclercq.

A fost proiectat și un al doilea volum, care urma să cuprindă cîteva studii despre pictori, dar care nu a mai apărut, deși i se anunțase conținutul; dintre titluri: Fénéon de C. Saunier, Filiger de J. Bois, Anquetin de Roinard, Bernard de Ch. H. Hirsch, Gauguin de Dolent, Gausson de Frantz Jourdain, Hayet de P. Fort, Luce de Francis Jourdain, Puvis de Chavannes de Morice, van Gogh de Gauguin, Whistler și Manet de Mallarmé, Séguin, Vuillard și Willumsen de L. P. Fargue.
26. FRANTZ JOURDAIN: *Les décorés — ceux qui ne le sont pas*, Paris, 1895. Schițe de portret ale unei serii de personalități care, după opinia autorului, ar fi trebuit să primească Legiunea de Onoare. Printre ei se numără Degas, Mallarmé, Verlaine, Huysmans, Monet, Renoir, Pissarro, Maeterlinck, Lautrec, Antoine, Redon, dar nu și Cézanne.
27. A. MELLERIO: *Le mouvement idéaliste en peinture*, Paris, 1896. Referiri la Puvis de Chavannes, Moreau, Redon, Gauguin, Cézanne, van Gogh, Schuffenecker, Lautrec, Anquetin, Sérusier, Vuillard, Bonnard, Ranson, Denis, Bernard etc.
28. R. de GOURMONT: *Le 2e livre des masques*, Paris, 1898. O suită de „profiluri", printre care P. Fort, Fénéon, Dujardin, Mauclair, Vallette, Claudel, Fontainas, Aurier.
29. H. van de VELDE: *Synthese der Kunst*, „Pan" nr. IV, 1899.

Scanned with OKEN Scanner

30. A. FONTAINAS: *L'art moderne*, „Mercure de France", mai 1900. Despre Seurat, despre Denis-Bonnard şi grupul lor, despre Gauguin-Bernard şi grupul lor etc.
31. C. SIMOND: *Paris de 1800 à 1900 — La vie parisienne au XIXe siècle, vol. III, 1870—1900*, Paris, 1901. Un ghid util, bogat ilustrat, care consemnează an cu an toate evenimentele „de prima pagină" (politice, criminale, literare, artistice — Saloanele oficiale — sportive etc.) şi oferă pentru fiecare lună liste de fapte semnificative petrecute în acel interval.
32. J. MEIER-GRAEFE: *Der moderne Impressionismus*, Berlin, nedatat (1903—04). Consacrat lui Lautrec, Gauguin, stampelor japoneze şi neoimpresionismului.
33. J. MEIER-GRAEFE: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 3 volume, Stuttgart, 1904. A doua ediţie dezvoltată, München, 1927. Traducerea engleză: *The Development of Modern Art, Being a Contribution to a New System of Aesthetics*, 2 vol., New York, 1908. Deşi această lucrare importantă poate părea depăşită astăzi — parţial şi fiindcă autorul ei nu a dispus de cantitatea uriaşă de informaţii pe care le avem în prezent — ea constituie totuşi cea dintîi istorie a artei moderne concepută ca o mare sinteză şi în care se acordă un loc dominant lui van Gogh, Cézanne, Vuillard, Bonnard, Lautrec, Seurat, Signac, neoimpresionismului în general, lui Rodin, Puvis de Chavannes, Monticelli, Carrière, Redon, Denis, Gauguin, grupului din Pont-Aven etc. Bogat ilustrată, indice.
34. FRANTZ JOURDAIN: *Propos d'un isolé en faveur de son temps*, Paris, 1904. Comentarii inteligente despre inovatori în artă, în special impresioniştii şi simboliştii.
35. A. GERMAIN: *Le sentiment de l'art et sa formation par l'étude des oeuvres*, Paris, 1904. Discută despre Seurat, Puvis de Chavannes etc., dar fără a aduce noutăţi.
36. J. PÉLADAN: *Les idées et les formes — Introduction à l'esthétique*, Paris, 1907. Expunere a principiilor rozicruciene ale autorului.
37. V. PICA: *Gli impressionisti francesi*, Bergamo, 1908. Un capitol ilustrat despre: Cézanne, I Divisionisti, I Sintetisti.
38. J.-C. HOLL: *Après l'impressionnisme*, Paris, 1910. În ciuda titlului, broşura studiază impresioniştii şi nu pe succesorii lor.
39. C. L. HIND: *The Post-Impressionists*, Londra, 1911. O pledoarie într-un stil jurnalistic şi discursiv în favoarea postimpresionismului inspirată de două expoziţii organizate la Grafton Gallery din Londra în anii 1910—1911. Ilustraţii, indice, nu are bibliografie. În legătură cu aceste două expoziţii vezi mai jos pct. 40—42.
40. W. SICKERT: *Post-Impressionists*, „The Fortnightly Review", ianuarie 1911.

Scanned with OKEN Scanner

41. R. FRY: *Post-Impressionism*, „The Fortnightly Review", mai 1911.
42. D. S. MacCALL: *A Year of Post-Impressionism*, „The Nineteenth Century and After", februarie 1912.
43. L. COELLEN: *Die neue Malerei*, München, 1912. Capitole despre van Gogh și Cézanne, Hodler, Gauguin etc. Fără ilustrații.
44. M. DENIS: *Théories, 1890—1891, Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, 1912. Această culegere de articole importante ale lui Denis cuprinde celebra sa „*Définition du néo-traditionnisme*", precum și studii despre Redon, Sérusier, Cross, Gauguin, van Gogh, Carrière, Cézanne, etc. Materiale importante despre anii de după 1890 și despre Nabiști.
45. J.-C. HOLL: *La jeune peinture contemporaine*, Paris, 1912. Capitole despre Denis, Luce, Signac etc. Fără ilustrații, fără indice.
46. H. R. POORE: *The New Tendency in Art — Post-Impressionism, Cubism, Futurism*, New York, 1913.
47. C. L. BORGMEYER: *The Master Impressionists*, Chicago, 1913. Cartea este depășită. Numeroasele ilustrații, aranjate fără sistem, prezintă nu numai lucrări impresioniste, ci și lucrări de van Gogh, Gauguin, Cézanne și Lautrec, discutate în text, în schimb Seurat și neoimpresionismul sînt menționați doar în treacăt.
48. M. RAPHAEL: *Von Monet zu Picasso — Grundzüge einer Aesthetik und Entwicklung der modernen Malerei*, München-Leipzig, 1913. Bune capitolele despre neoimpresionism, van Gogh, Cézanne, Gauguin etc. Cîteva ilustrații.
49. W. HAUSENSTEIN: *Die bildende Kunst der Gegenwart — Malerei, Plastik, Zeichnung*, Stuttgart-Berlin, 1914. Capitole despre neoimpresionism, van Gogh și Gauguin și despre influența artei moderne franceze asupra diferitelor mișcări artistice din Germania. Cîteva ilustrații, indice.
50. A. J. EDDY: *Cubists and Post-Impressionists*, Chicago, 1914; a doua ediție revăzută 1919. Capitolele introductive despre postimpresionism sînt depășite; accentul cade pe cubism. Ilustrații alb-negru și color aranjate fără sistem. Bibliografie, indice.
51. W. H. WRIGHT: *Modern Painting, its Tendency and Meaning*, New York, Londra, 1915. Numeroase greșeli. În capitolul despre neoimpresionism este inclus și van Gogh, „care nu are mari merite în afara faptului că a folosit o paletă nearmonioasă pentru a exprima idei complet străine domeniului artei". În capitolul despre școala din Pont-Aven, a cărei activitate este greșit plasată în 1893, se afirmă că „acest grup a dat prea puține lucruri, în cazul cînd a dat ceva de merit". Nu are bibliografie, cîteva ilustrații, indice.
52. F. BURGER: *Einführung in die moderne Kunst — die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Berlin, 1917. Stu-

Scanned with OKEN Scanner

diu cronologic de la David pînă la expresionismul german și futurismul italian, cu unele referiri — și planșe color — la lucrări de Cézanne, Hodler, Seurat, Gauguin, van Gogh, Redon etc. De același autor: *Cézanne und Hodler*, München, 1920.

53. F. FÉNÉON (sub îngrijirea lui): *L'art moderne et quelques aspects de l'art d'autrefois*, Paris, 1919, 2 volume, 173 de planșe bune în alb și negru după picturi din colecția particulară a lui J. și G. Bernheim-Jeune, cu poeme de H. de Régnier și extrase interesante din diferite opere. Conține reproduceri după tablouri de Carrière, Cézanne, Gauguin, van Gogh, Redon, Renoir, Seurat, Cross, Signac, Lautrec, sculpturi de Rodin etc.
54. C. MAUCLAIR: *L'art indépendant français sous la troisième république*, Paris, 1919. Studii despre pictură, literatură și muzică din 1890 pînă la primul război mondial.
55. M. DERI: *Die Malerei im XIX. Jahrhundert — Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage*, 2 volume (text și ilustrații), Berlin, 1919; ed. a doua 1923. Un capitol despre „*Die Üubergänge vom subjektiven Naturalismus in den Expressionismus*" se ocupă de Cézanne, Gauguin și van Gogh. Un scurt capitol despre neoimpresionism. Textul constă în bună măsură din comentarii analitice la numeroasele ilustrații.
56. J. de la ENCINA: *Los Maestros del arte moderne — de Ingres a Toulouse-Lautrec*, Madrid, 1920. Capitole despre Puvis de Chavannes, Redon, Gauguin, van Gogh etc. Cîteva ilustrații.
57. G. COQUIOT: *Les Indépendants (1884—1920)*, Paris, nedatat (1920). O istorie a Societății Artiștilor Independenți și a expozițiilor ei, cu note asupra principalilor artiști afiliați la ea. Un apendice important conține o listă a artiștilor împreună cu anii cînd au expus; sînt indicate locul și data tuturor Saloanelor pentru perioada respectivă și sînt reproduse statutele societății. Puține ilustrații, indice.
57a. M. PICARD: *Das Ende des Impressionismus*, Zürich, 1920—21.
58. C. MAUCLAIR: *Les états de la peinture française de 1850 à 1920*, Paris, 1921.
59. E. FAURE: *Historie de l'art — L'art moderne*, Paris, 1921. (Ed. rom. Istoria artei — Arta modernă, Editura Meridiane, 1970). Capitolele finale discută pe scurt poziția și operele lui Redon, Gauguin, Cézanne, Seurat etc. Cîteva ilustrații, indice.
60. M. DERI: *Die neue Malerei*, Leipzig, 1921. Vezi și mai sus pct. 55.
61. O. GRAUTOFF: *Die neue Kunst*, Berlin, 1921. Se ocupă mai mult de secolul XX decît de secolul XIX. Fără ilustrații, fără indice.
61a. M. OSBORN: *Geschichte der Kunst*, Berlin, 1921.

Scanned with OKEN Scanner

62. O. MIRBEAU: *Des artistes*, 2 volume, Paris, 1922 şi 1924. O culegere de articole de Mirbeau adeseori pline de patos, de multe ori scînteietoare. Vol. I, Gauguin, van Gogh (articolele publicate în 1891), Rodin, Pissarro *père* Tanguy etc. Vol. II, Rodin, van Gogh (publicat în 1901), *art nouveau* etc.
63. A. SALMON: *Propos d'atelier*, Paris, 1922. Capitole despre Seurat, Degas, Redon, Renoir, Cézanne etc.
64. FONTAINAS, VAUXCELLES, GEORGE: *Historie générale de l'art français de la révolution à nos jours*, Paris, 1922. Vol. I., La peinture. Capitole despre van Gogh, Lautrec, Gauguin, grupul din Pont-Aven, Redon, Cézanne, divizionism (Seurat, Signac, Cross, Luce), „*la peinture monumentale*" (Moreau, Puvis de Chavannes) etc. Ilustraţii; nu are bibliografie, nu are indice.
65. J. GORDON: *Modern French Painters*, Londra, New York, 1923. Textul este depăşit. Capitole despre: *Impressionism and Neo-Impressionism*, *Cézanne*, *van Gogh*, *Gauguin* etc. Ilustraţii.
66. L. WERTH: *Quelques peintres*, Paris, 1923. Studii despre Cézanne, Renoir, van Gogh, Gauguin, Signac, Bonnard, Vuillard etc.
67. J. W. BEATTY: *The Modern Art Movement*, Pittsburg, 1924. Reprodus după The North American Review; mică broşură tratînd în special despre Cézanne, van Gogh şi Gauguin.
68. H. HILDEBRANDT: *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Potsdam, 1924. Această carte, ce acordă un spaţiu egal şi pictorilor buni şi celor slabi, tratează pe scurt, printre alţii, despre Puvis de Chavannes, Lautrec, neoimpresionism, Signac-Seurat, Gauguin, Carrière, Cézanne etc. Ilustraţii; nu are indice, nu are bibliografie.
69. W. PACH: *The Masters of Modern Art*, New York, 1924. Capitole despre: „*Poles of the Modern Movement*" (Cézanne şi Redon) şi „*After Impressionism*" (Gauguin, van Gogh, Seuart). Scurtă bibliografie, ilustraţii cu note.
70. G. COQUIOT: *Des gloires déboulonnées*, Paris, nedatat. Studii despre Carrière, Moreau şi alţi pictori a căror vogă temporară se stingea în acea vreme, dar între care autorul îl include şi pe Degas.
71. G. COQUIOT: *Des peintres maudits*, Paris, nedatat (1924). Studii despre Cézanne, Gauguin, Lautrec, Seurat, van Gogh etc.
72. F. W. RUCKSTULL: *Great Works of Art and What Makes Them Great*, New York, 1925. O predică plină de divagaţii (542 de pagini) despre virtuţile artei academice scrisă de un sculptor american, a cărui primă statuie a fost distinsă cu o menţiune de onoare la Salonul din 1888 de la Paris şi care a evitat cu succes orice contaminare cu idei moderne. Seurat şi Lautrec nici nu sînt menţionaţi, în timp ce Rodin, Cézanne,

Scanned with OKEN Scanner

van Gogh și Gauguin sînt caracterizați pe rînd drept sadici, masochiști, imorali și nebuni.

72a. H. KRÖLLER-MÜLLER: *Die Entwicklung der modernen Malerei*, Leipzig, nedatat (1925). Ilustrații.

73. *The John Quinn Collection of Paintings, Water Colors, Drawings and Sculpture*, Huntington, N. Y., 1926. Impresionant catalog al unei colecții importante, bogată în lucrări de Cézanne, Gauguin, Puvis de Chavannes, Redon, Douanier Rousseau, Seurat etc. Numeroase ilustrații.

74. M.-O. MAUS: *Trente années de lutte pour l'art, 1884—1914*, Bruxelles, 1926. O amplă și detaliată istorie a grupului celor XX și a organizației *La Libre Esthétique*. Din păcate, nu cuprinde cataloage amănunțite ale expozițiilor importante organizate de cei XX între 1884 și 1893, dar conține un mare număr de documente, scrisori, amintiri, schițe etc. Indice, cîteva ilustrații. Vezi mai jos pct. 118.

75. F. RUTTER: *Evolution in Modern Art*, Londra, 1926. Capitole: *The Legacy of Impressionism*, *The Pillars of Post-Impressionism*: *Cézanne, van Gogh, Gauguin, and Matisse*. Puține ilustrații, scurtă bibliografie, indice.

76. F. RUTTER: *Modern Masterpieces — An Outline of Modern Art*, Londra, nedatat. Capitole: *Neo-Impressionism* (Seurat, van Gogh), *Reaction from Realism* (Puvis de Chavannes, Redon, Gauguin), *Cézanne*. Textul nu aduce nici o noutate, 142 de ilustrații.

77. H. SCHLITTGEN: *Erinnerungen*, München, 1926. Un volum de amintiri puțin cunoscut deși foarte atractiv, între altele, despre Academia Julian, *le père* Tanguy și Theo van Gogh.

78. A. ZÉVAÈS: *Histoire de la troisième République, 1870 á 1925*, Paris, 1926. O istorie politică detaliată în care sînt citate multe documente necunoscute.

79. F. J. MATHER; Jr.: *Modern Painting*, New York, 1927. Capitole: *Mural Painting* (Puvis de Chavannes), *Reaction against Impressionism* (Seurat, van Gogh, Gauguin, Cézanne), *Official Art in the Nineteenth Century*. Ilustrații mediocre, indice, nu are bibliografie.

80. C. BELL: *Landmarks in Nineteenth Century Painting*, New York, 1927. Capitole: *Seurat and Divisionism*, *The End of Impressionism* (van Gogh, Gauguin, Denis). Puține ilustrații, nu are bibliografie, nu are indice,

81. K. SCHEFFLER: *Die Europäische Kunst im Neunzehnten Jahrhundert*, 2 volume, Berlin, 1927. Vol. II cuprinde: *Geschichte der europäischen Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart*. Scurtă referire la neoimpresionism în capitolul: *Der dekorative Impressionismus*. Van Gogh, Gauguin, Munch sînt studiați în: *Der spekulative Impressionismus*. Puține dar bune ilustrații, indice, nu are bibliografie.

Scanned with OKEN Scanner

82. J.-E. BLANCHE: *Propos de peintre*, vol 3: *De Gauguin à la revue nègre*, Paris, 1928 Studii despre Gauguin, van Gogh, Monet etc. Fără ilustrații
83. A. MICHEL: *Sur la peinture française au XIXe siècle*, Paris, 1928. Interesant capitolul despre Puvis de Chavannes și de asemeni despre Carrière
84. H. FOCILLON: *La peinture aux XIXe et XXe siècles, du réalisme à nos jours*, Paris, 1928. Scurtă secțiune despre neoimpresionism inclusă în capitolul despre impresionism; „modernii" academici (Bastien-Lepage, Besnard, Henri Martin) sînt studiați într-un capitol special. Capitolul: *Le nouvel humanisme*, consacrat lui Puvis de Chavannes. Alte capitole despre Cézanne, Gauguin, van Gogh, simboliști etc. Bogat ilustrată, tabel cronologic, indice.
85. S. BOURGEOIS: *The Adolph Lewisohn Collection of Modern French Paintings and Sculptures*, New York, 1928. Elegant catalog al unei importante colecții particulare bogată în lucrări de Cézanne, Gauguin, van Gogh, Monticelli, Redon, Douanier Rousseau, Seurat, Lautrec etc., din care toate sînt reproduse iar o mare parte se află azi în muzee americane.
86. Catalog: *First Loan Exhibition, Museum of Modern Art — Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh*, New York, noiembrie 1929. Prefață importantă de A. H. Barr, Jr., 98 de tablouri și desene, aproape toate reproduse.
87. P. COLIN: *La peinture belge depuis 1830*, Bruxelles, 1930.
88. J. GRAVE: *Le mouvement libertaire sous la 3e République*, Paris, 1930. Amintiri despre mișcarea anarhistă în Franța.
89. C. MAUCLAIR: *Un siècle de peinture française, 1820—1920*, Paris, 1930.
90. J.-E. BLANCHE: *Les arts plastiques — la troisième République, 1870 à nos jours*, Paris, 1931. Observator inteligent și pătrunzător, deși mediocru ca pictor, Blanche oferă o relatare foarte completă. Capitole despre expozițiile de la Galeriile Petit, Le Barc de Boutteville etc., despre Moreau, Redon, Lautrec, cele două Saloane oficiale, Independenți, Cézanne, Gauguin etc.; neoimpresionismul, totuși, necorespunzător tratat. Indice, fără ilustrații.
91. R.-REY: *La renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIXe siècle — Degas, Renoir, Gauguin, Cézanne, Seurat*, Paris, 1931. Un studiu valoros despre evoluția stilistică a acestor cinci pictori, cu un capitol despre Seurat deosebit de bogat în materiale inedite. Bibliografie amplă, ilustrații bune.
92. A. BASLER și C. KUNSTLER: *The Post-Impressionists — From Monet to Bonnard*, New York, 1931. O tratare superficială a lui Redon, Lautrec, van Gogh, Gauguin, neoimpresioniștii etc. Planșe, indice.

Scanned with OKEN Scanner

92a. G. EGLINGTON: *Reaching for Art*, Boston, 1931.
93. R. H. WILENSKI: *French Painting*, Boston, 1931. O trecere în revistă istorică de la secolul XIV pînă la secolul XX. Capitolele despre postimpresionism (Gauguin, van Gogh), despre Lautrec, Cézanne, Douanier Rousseau, împărțite în general în secțiuni despre viața și opera lor, cu liste de tablouri reprezentative. Ilustrații slabe, indice, nu are bibliografie.
94. M. DENIS: *L'Epoque du Symbolisme*, Gazette des Beaux-Arts, martie 1934.
95. R. COGNIAT: *Le Salon entre 1880 et 1900*. Catalogul unei expoziții organizate la Galeriile Wildenstein din Paris, aprilie-mai 1934, cu note biografice și reproduceri după lucrări ale celor mai prestigioși pictori oficiali ai momentului.
96. E. F. ROTHSCHILD: *The Meaning of Unintelligibility in Modern Art*, Chicago, 1934.
97. T. CRAVEN: *Modern Art — The Men, the Movements, the Meaning*, New York, 1934. Capitole despre van Gogh și Gauguin care nu prezintă noutăți. Puține ilustrații, indice.
98. T. W. EARP: *The Modern Movement in Painting*, număr special al publicației „Studio", Londra, primăvara lui 1935. Scurt capitol despre postimpresioniști, cîteva planșe color mediocre.
99. J. RENARD: *Journal*, Paris, 1935.
100. L. KATZ: *Understanding Modern Art*, (Chicago), 1936, (3 volume). Vol. II conține capitole despre von Gogh, Gauguin, precum și Cézanne și Seurat. Text biografic, fără noutăți. Ilustrații, indice.
101. A. VOLLARD: *Recollections of a Picture Dealer*, Boston, 1936. Ediția franceză: *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, 1937, cu mici dezvoltări Amintiri personale despre Gauguin, Redon, Signac, Sâr Péladan etc., pe care autorul i-a cunoscut direct. Dezamăgește, lipsesc faptele concrete. Ilustrații. indice.
102. J. LAVER: *French Painting and the Nineteenth Century*, Londra, 1937. Capitolul: *The Triumph of Sciences*, conține note despre Redon, van Gogh, Gauguin, Seurat etc., de M. Sevier. (Cartea mai cuprinde și catalogul unei expoziții de pictură franceză din secolul XIX, ținută la New Burlington Galleries, Londra, octombrie 1936.) Excelentă selecția ilustrațiilor în alb-negru și color.
103. *Les maîtres de l'art indépendant*, 1895—1937. Catalogul expoziției de la Petit Palais, iunie-octombrie 1937. Cuprinde grupări mai mari sau mai mici de lucrări aparținînd lui Douanier Rousseau, Suzanne Valadon, Signac, Luce, Maillol, Vallotton, Sérusier, Denis, Bernard, Bonnard, Vuillard, Rodin etc.
104. J. KLEIN: *Modern Masters*, New York, 1938. Prezentare scurtă, pentru uz curent, a artei moderne de la

Scanned with OKEN Scanner

Manet la Gauguin, cu reproduceri alb-negru bune, dar cu planşe color slabe.

105. C. MARRIOTT: *A Key to Modern Painting*, Londra, 1938. Text datat cu capitole despre Cézanne, Gauguin şi van Gogh; de asemeni *Post-Impressionism in England*. Ilustraţii cu comentarii, indice, nu are bibliografie.

106. W. PACH: *Queer Thing, Painting — Forty Years in the World of Art*, New York—Londra, 1938. Un scurt capitol despre Redon şi despre expoziţia Armory unde, mulţumită lui Pach, Redon a fost bine reprezentat. Puţine ilustraţii, indice.

107. T. R. BOWIE: *Relationship between French Literature and Painting in the XIXth Century*. Catalogul unei expoziţii organizate la Columbus Gallery of Fine Arts, aprilie-mai 1938.

108. *La peinture française du XIXe siècle en Suisse*. Catalogul unei expoziţii organizate la Galeriile Wildenstein din Paris, 1938. Impresionant catalog al unei expoziţii importante, care a cuprins lucrări de Cézanne, Gauguin, van Gogh, Redon, Lautrec etc. aflate în colecţii particulare elveţiene. Ilustrat.

109. C. ZERVOS: *Historie de l'art contemporain*, Paris, 1938. Volum amplu, bogat ilustrat în alb-negru, care începe cu o secţiune despre Cézanne, Renoir, Gauguin, Lautrec, Seurat, van Gogh, Douanier Rousseau, deşi este consacrat mai ales succesorilor lor.

110. A. S. HARTRICK: *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years*, Cambridge, 1938. Autorul a fost membru al Academiei Julian şi i-a cunoscut pe van Gogh şi Gauguin. Cîteva ilustraţii.

111. J. S. PLAUT: Prefaţă la catalogul expoziţiei: *Sources of Modern Painting*, Wildenstein Galleries, New York, aprilie—mai 1939. Ilustrat.

112. E. P. RICHARDSON: *The Way of Western Art, 1776—1914*, Cambridge, 1939. Capitolul despre postimpresionism (Puvis de Chavannes, van Gogh, Gauguin, Cézanne, Seurat).

113. G. SLOCMOB: *Rebels of Art — Manet to Matisse*, New York, 1939. Textul, mai mult biografic decît critic, se sprijină în mod exagerat pe anecdote, atît de dragi lui Vollard şi altora. Ilustraţii, indice, nu are bibliografie.

114. C. ROGER-MARX: *La gravure originale en France de Manet à nos jours, Paris*, 1939. Ilustrat (Hyperion).

115. H. MADSEN: *Från Symbolism till Surrealism*, Stockholm, 1939.

116. R. H. WILENSKI: *Modern French Painters*, Londra—New York, 1940; ediţia a doua 1945. Capitole despre Seurat, Gauguin, Lautrec etc., despre Independenţi şi despre anii 1884—86, 1887—88, 1889, 1890—91, 1892—93 etc. O carte interesantă însă, din păcate, cu informaţii nesigure. Bibliografie sumară, ilustraţii excelente şi bine alese, indice exhaustiv. (Cîteva neajunsuri ale cărţii au fost semnalate de J. Rewald în

Scanned with OKEN Scanner

„Burlington Magazine", ianuarie 1948, pag. 27—28, cu un răspuns al lui Wilenski.)

117. U. NERBIA: *La pittura del novecento*, Milano, 1941.

117a. L. VENTURI: *Art Criticism Now*, Baltimore, 1941. Capitol despre *The Problem of Impresstonism and Post-Impresionism*.

118. S. CHENEY: *The Story of Modern Art*, New York, 1941. O carte de uz curent și care repetă niște greșeli curente, confundînd doctrinele impresionistă și neimpresionistă. Lungi capitole despre Gauguin, van Gogh, Seurat, Lautrec, Degas etc. Ilustrații numeroase și slabe, bibliografie fără discernămînt, indice.

119. K. SCHEFFLER: *Die großen französischen Maler des 19. Jahrhunderts*, München, 1942. Secțiunea despre impresioniști include scurte studii despre Cézanne și Lautrec; secțiunea despre postimpresioniști se limitează la van Gogh și Gauguin. 110 planșe bune în alb-negru, 11 planșe color.

119a. D. M. ROBB și J. GARRISON: *Art in the Western World*, New York, 1942.

120. B. DORIVAL: *Les étapes de la peinture française contemporaine*, 3 volume, Paris, 1943, 44, 46. Vol. I — *De l'impressionnisme au fauvisme*, 1883—1905, cuprinde capitolele: *La peinture et le mouvement des idées en France vers 1889*; *Les précursuers de la peinture nouvelle* (Puvis de Chavannes, Redon, Cézanne); *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*; *Le néo-impressionnisme* etc. Textul, deosebit de inteligent și stimulator, conține multe afirmații și analize discutabile, care însă nu îi scad cîtuși de puțin din valoarea sa de strălucit studiu cronologic al perioadei respective. Bibliografie și indice general în vol. III; nu are ilustrații.

121. C. PISSARRO: *Letters to His Son Lucien*, New York—Londra, 1943. Editate de J. Rewald în colaborare cu Lucien Pissarro. Documente importante despre perioada respectivă în general și în special despre mișcarea neoimpresionistă. Ilustrații, indice. Ediția franceză: *Camille Pissarro-Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950; conține și scrisori ale lui Lucien către tatăl său, note ample de subsol etc.

122. U. E. JOHNSON: *Ambroise Vollard, Editeur — An Appreciation and Catalogue*, New York, 1944. Deși Vollard nu a apărut pe scena artistică decît în momentul cînd se încheie acest volum, cartea este importantă pentru listele ei de publicații ale lui Vollard, printre care volumele ilustrate de Bernard și Denis, precum și mapele de gravuri ale lui Bonnard, Cézanne, Cross, Lucien Pissarro, Redon, van Rysselberghe, Signac, Vallotton, Vuillard etc. Apendice cu o cronologie, bibliografie selectivă.

123. E. A. JEWELL: *French Impressionists and their Contemporaries, represented in American Collections*, New York, 1944. O carte de planșe (Hyperion) adunate fără nici un plan sau ordine. Planșe color slabe, printre

Scanned with OKEN Scanner

care lucrări de Carrière, Cézanne, Gauguin, van Gogh, Redon, Seurat, Signac, Lautrec etc. Scurtele notiţe biografice şi bibliografia întocmite de Aimée Crane sînt adeseori inexacte.

124. H. CAIRNS şi J. WALKER (sub îngrijirea): *Masterpieces of Painting from the National Gallery of Art, Washington*, New York, 1944. Cîteva planşe color de bună calitate cu comentarii interesante. Volumul următor apărut sub aceeaşi îngrijire: *Great Paintings from the National Gallery of Art*, Washington, 1952, conţine cîteva lucrări postimpresioniste în plus.

125. M. GEORGES-MICHEL: *Les grandes époques de la peinture „moderne" — De Delacroix à nos jours*, New York—Paris, 1945. Text neinteresant, 125 de ilustraţii, indice.

126. J. FERNANDEZ: *Prometeo — Ensayo sobre Pintura Contemporáneo*, Mexico, 1945. Scurt capitol despre Gauguin, Douanier Rousseau, Cézanne, fără vreun interes deosebit. Ilustraţii, nu are bibliografie, nu are indice.

127. L. VENTURI: *Painting and Painters: How to look at a Picture, from Giotto to Chagall*, New York, 1945. Scurte consideraţii despre Lautrec, van Gogh, Cézanne. Puţine ilustraţii, indice, nu are bibliografie.

128. D. COOPER: *George Moore and Modern Art*, „Horizon", februarie 1945.

129. R. GOLDWATER şi M. TREVES (sub îngrijirea): *Artists on Art, from the XIVth to the XXth Century*, New York, 1945. Conţine o secţiune: Post-Impressionism and Symbolism, cu extrase din scrierile şi declaraţiile lui Redon, Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh, Signac, Denis etc. Cîteva ilustraţii, bibliografie, indice.

130. A. LHOTE: *Ecrits sur la peinture*, Paris-Bruxelles, 1946. Culegere de articole, printre care mai multe studii despre Cézanne, Seurat, van Gogh etc. Cîteva ilustraţii, fără indice.

131. J. REWALD: *The History of Impressionism*, New York, 1946. Reconstituie începuturile lui Gauguin ca pictor şi oferă o relatare detaliată despre ultima expoziţie impresionistă din 1886, la care au participat Seurat şi Signac. Ilustraţii, bibliografie, indice.

132. P. FRANCASTEL: *Nouveau Dessin — Nouvelle Peinture*, Paris, 1946. Capitol despre: Imitaţie sau expresie. Scurtă bibliografie, puţine ilustraţii, fără indice.

133. J. E. S. JEANÈS: *D'après nature — souvenirs et portraits*, Geneva-Besançon, 1946. Amintiri şi anecdote despre Renoir, Rodin, Moréas etc., cu scurte pasaje despre Seurat, Signac, Lautrec, Anquetin, Degas şi alţii. Fără ilustraţii.

134. G. BAZIN: *L'époque impressionniste*, Paris, 1947. Capitole scurte şi condensate despre Independenţi şi neoimpresionişti, despre pictorii simbolişti, despre cloisonism etc. Numeroase planşe bine alese în alb-

Scanned with OKEN Scanner

negru și color, reproducînd în general lucrări binecunoscute. Note biografice ample și o bibliografie selectivă despre diferiții pictori și despre diferitele mișcări artistice.

135. C. CHASSÉ: *Le mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle*, Paris, 1947. Capitole despre Moreau, Puvis de Chavannes, Redon, Carrière, Gauguin, Cézanne grupul din Pont-Aven etc., cu multe citate interesante. Ilustrații bine selectate, indice, nu are bibliografie.

136. T. NATANSON: *Peints à leur tour*, Paris, 1948. Minunate portrete ale lui Renoir, Monet, Degas, Redon, Pissarro, Carrière, Puvis de Chavannes, Gauguin, prietenii lui Seurat — în special Signac — Lautrec, Anquetin etc., pe care autorul, el însuși redactor la „Revue Blanche", i-a cunoscut mai mult sau mai puțin. Cîteva ilustrații, fără indice.

137. R. PALLUCCHINI: *Gli Impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia*, Veneția 1948. Introducere de L. Venturi. Catalog detaliat al unei expoziții ce a cuprins lucrări de Gauguin, van Gogh, Seurat și Lautrec. Toate exponatele sînt reproduse.

138. A. M. FRANKFURTER: Prefață la catalogul expoziției: *Six Masters of Post-Impressionism: Cézanne, Gauguin, Lautrec, Rousseau, van Gogh, Seurat*, Wildenstein Galleries, New York, aprilie—mai 1948. Ilustrații.

139. J.-E. BLANCHE: *La pêche aux souvenirs*, Paris, 1949.

140. H. CAHILL: *Forty Years After*, „Magazine of Art", mai 1940.

141. FRANCIS JOURDAIN: *L'art officiel de Jules Grévy à Albert Lebrun*, număr special, „Le Point", Paris, 1949. Ilustrații interesante.

142. M. RAYNAL: *History of Modern Painting, from Baudelaire to Bonnard — The Birth of a New Vision*, Geneva, 1949. Introducere de H. Read; note istorice și biografice de J. Leymarie. Lucrare amplă cu numeroase planșe color bine alese, cu tabele istorice, bibliografie etc. Secțiuni consacrate lui Cézanne, Seurat, Signac, Cross, Pissarro, van Gogh, Gauguin, Redon, Ensor, Lautrec, Nabiștii etc. (Skira)

143. C. E. GAUSS: *The Aesthetic Theories of French Artists, 1855 to the Present*, Baltimore, 1949. Capitole: *From Realism to Neo-Impressionism*; *Symbolism and Fauvism — Gauguin, Denis, Matisse*. Fără ilustrații; indice, bibliografie largă.

143a. G. di SAN LAZZARO: *Painting in France, 1895—1949*, Londra-New York, 1949. Ilustrații.

144. M. FLORISOONE: Prefață la catalogul expoziției: *Eugène Carrière et le Symbolisme*, Paris, Orangerie, dec. 1949—ian. 1950. Cu note de J. Leymarie. Tabel cronologic al simbolismului, listă de expoziții, bibliografie generală, note cu bibliografie separată pentru Carrière, Puvis de Chavannes, Redon, Rodin, Gauguin, Moreau, Schuffenecker, van Gogh, Anquetin, Laval,

Scanned with OKEN Scanner

Meyer de Haan, Bernard, Séguin, de Chamaillard, Sérusier, Denis şi alţii. Un catalog foarte bine conceput şi util, deşi lui Carrière i se acordă oarecum o importanţă mai mare decît merită în realitate. Ilustraţii.

145. D. SUTTON: *The Symbolist Exhibition in Paris*, „Maandblad voor Beeldende Kunsten", iulie 1950.

146. K. CLARK: *Landscape Painting*, New York, 1950. Privire istorică generală cu scurte consideraţii pertinente despre Cézanne, Seurat, van Gogh şi Gauguin ca peisagişti. Puţine dar excelente ilustraţii, indice.

147. *Liste des principales oeuvres françaises du Musée d'Art Moderne Occidental à Moscou*, „Cahiers d'Art", nr. II, 1950. Conţine o listă cu dimensiunile exacte ale unui grup uimitor de 14 tablouri de Bonnard, 26 de Cézanne, 29 de Gauguin, 53 de Matisse, 19 de Monet, 54 de Pissarro, 19 de Redon, 13 de Renoir, 7 de Douanier Rousseau, 4 de Lautrec, 10 de van Gogh, 5 de Vuillard etc., aflate anterior în colecţiile Morozov, Şciukin şi alţii, cu fotografii ale cîtorva tablouri expuse în muzeul din Moscova.

148. L. VENTURI: *Impressionists and Symbolists*, New York, 1950. Capitole despre Manet, Degas, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne, Seurat, Gauguin, van Gogh, Lautrec. Textul îmbină fapte biografice binecunoscute şi amănunte nesemnificative. Cîteva formulări extrem de fericite, 217 ilustraţii corecte, bibliografie, indice.

149. E. H. GOMBRICH: *The Story of Art*, Londra-New York, 1950. O excelentă istorie generală cu capitole intitulate: *In Search of New Standards — The Late XIXth Century* (Cézanne, von Gogh, Gauguin); Lautrec şi Seurat sînt menţionaţi în treacăt în capitolul final: *Experimental Art — The XXth Century*. Ilustraţii, bibliografie condensată, indice.

150. G. MARCHIORI: *Pittura Moderna in Europa (da Manet a Pignon)*, Veneţia, 1950. Scurte capitole despre van Gogh, Gauguin, Seurat, Cézanne, Ensor, Lautrec, Douanier Rousseau. Puţine ilustraţii, bibliografie inadecvată.

151. D. WILD: *Moderne Malerei — Ihre Entwicklung seit dem Impressionismus, 1880—1950*, Zürich (Büchergilde), 1950. Scurte secţiuni despre Cézanne, Gauguin, van Gogh, Seurat, Douanier Rousseau, Redon, Lautrec etc., în care se discută cu precădere lucrările din interior, bine alese şi excelent reproduse şi se oferă biografii rezumate. Referinţe bibliografice în notele de subsol. 96 de planşe în alb-negru, 8 color. Indice.

151a. B. NICOLSON: *Post-Impressionism and Roger Fry*, „Burlington Magazine", ianuarie 1951. Articol excelent.

152. P. FRANCASTEL: *Peinture et Société — Naissance et destruction d'un espace plastique — de la Renaissance au Cubisme*, Lyon, 1951. Ilustraţiile sînt însoţite de comentarii analitice.

153. D. R. ROBB: *The Harper History of Painting — The Occidental Tradition*, New York, 1951. Capitole: *Land-*

Scanned with OKEN Scanner

scape and Impressionism (de la Constable și Corot la Seurat) și despre postimpresionism, consacrat în special lui Seurat, Cézanne, van Gogh, Gauguin, Puvis de Chavannes, Redon, Lautrec și Douanier Rousseau. Cîteva ilustrații, bibliografie selectivă, indice.

154. G. A. FLANAGAN: *How to Understand Modern Art*, New York-Londra, 1951. Capitole despre Cézanne, van Gogh, Gauguin, Seurat etc. Cîteva ilustrații, bibliografie, indice.

155. B. MYERS: *Development of Modern Art — Symbolism*, „American Artist", noiembrie 1951.

156. FRANCIS JOURDAIN: *Né en 76*, Paris, 1951. Amintiri (urmate de un al doilea volum).

157. M. RAYNAL: *The Nineteenth Century — New Sources of Emotion from Goya to Gauguin*, Geneva—Paris—New York, 1951. În ciuda titlului, Gauguin și ceilalți pictori din capitolul *The Dawn of the XXth Century* sînt sumar tratați și slab ilustrați. Scurte note biografice și bibliografii condensate; bibliografia generală sumară, indice (Skira).

158. F. NOVOTNY: *Die großen französischen Impressionisten — Ihre Vorläufer und ihre Nachfolge*, Viena, 1952. Mari planșe color reproduse corect după lucrări de Lautrec, van Gogh, Gauguin, Seurat, Signac etc., cu note despre fiecare artist în parte și cu o prefață plină de profunzime.

159. P. F. SCHMIDT: *Geschichte der modernen Malerei — Impressionismus, Expressionismus, Kubismus*, Stuttgart, 1952. Scurte secțiuni consacrate lui Cézanne, Gauguin, Redon, Seurat, van Gogh etc. Puține ilustrații dar foarte bune în alb-negru și color. Scurtă bibliografie, indice. Accent în special pe secolul XX.

160. C. ROGER-MARX: *Le paysage français — De Corot à nos jours*, Paris, 1952. Capitol: *La leçon de Cézanne, Gauguin, van Gogh et Seurat*. Ilustrații, indice.

161. B. TAYLOR: *The Impressionists and their World*, Londra, nedatat (1953). Scurtă prefață, 96 de planșe corecte spre slab în alb-negru și color, cuprinzînd lucrări de Gauguin, van Gogh, Lautrec, Seurat, Redon, Douanier Rousseau, cu scurte scheme biografice și bibliografie.

162. R. BENET: *Simbolismo*, Barcelona, 1953. Capitole despre Gauguin, neoimpresionism (*Entre la geometria y el lirismo*), van Gogh, Redon (*Esotéricos*), Lautrec, etc. 370 de ilustrații în alb-negru și 28 color. Nu are bibliografie și indice.

163. M. RAYNAL: *Modern Painting*, Geneva, 1953. Materiale selectate din publicațiile sale anterioare în colecția Skira, cu scurte studii despre Seurat, van Gogh, Ensor, Gauguin, Redon etc.; ilustrații cu planșe color după lucrări binecunoscute.

164. V. VOLAVKA: *French Paintings and Engravings of the XIXth Century in Czechoslovakia*, Praga, 1953 (în lb. engleză). Note nesemnificative. Planșe color

corecte şi ilustraţii bune în alb-negru, incluzînd detalii din picturi de Seurat, Gauguin, van Gogh etc.

165. Catalogul expoziţiei: *Van Gogh's grote tijdgenoten*, Stedelijk Museum, Amsterdam — Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, vara 1953. 65 de lucrări de Cézanne, Gauguin, Lautrec, Manet, Monet, Pissarro, Renoir şi Seurat, printre care multe piese destul de puţin cunoscute. Bogat ilustrat.

166. D. COOPER: *The Courtauld Collection of Paintings, Drawings, Engravings and Sculpture*, Londra, 1954. În larga introducere un capitol este consacrat subiectului: *The Post-Impressionist Phase*. Un excelent catalog sistematic al acestei colecţii importante care cuprinde, printre altele, tablouri celebre de Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh, Lautrec, Douanier Rousseau. 116 ilustraţii bune în alb-negru, indice detaliat.

167. A. H. BARR, Jr.: *Masters of Modern Art*, New York, 1954. Deşi consacrată în primul rînd artei secolului XX, lucrarea conţine pagini remarcabile despre Cézanne, Seurat, van Gogh, Gauguin, Redon, Ensor etc., cu ilustraţii în alb-negru şi color după tablouri aflate la Museum of Modern Art din New York.

168. W. HAFTMANN: *Malerei im 20. Jahrhundert*, München, 1954. Capitolele de început conţin scurte consideraţii despre postimpresionism, neoimpresionism, van Gogh, Gauguin şi şcoala din Pont-Aven, Cézanne, simbolism etc. Puţine ilustraţii, note biografice cu bibliografii sumare, indice. Vol. II, acelaşi titlu. München, 1955, consacrat mai ales unor excelente reproduceri.

169. R. CAFFÉ: *Introduction à la peinture française — De Manet à Picasso*, Paris, 1954. Nu aduce nimic nou. Ilustraţii.

170. C. ROGER-MARX: *Maîtres du XIXe siècle et du XXe*, Geneva, 1954. Culegere de articole, prefeţe etc. ale autorului, cu scurte capitole despre Gauguin, Redon, van Gogh, Seurat, Signac etc. Indice, ilustraţii.

171. Catalogul expoziţiei: *The Two Sides of the Medal — French Painting from Gérôme to Gauguin*, The Detroit Institute of Arts, 1954. Material interesant, ilustraţii.

172. *Dictionnaire de la peinture moderne*, Paris, 1954; New York, 1955. O lucrare de referinţă bine concepută şi bogat ilustrată.

173. R. COGNIAT: *Histoire de la peinture*, vol. II, Paris, 1955. De la începutul secolului XIX pînă în prezent, cu comentarii şi note de G. Arout. Majoritatea planşelor au mai apărut anterior în alte publicaţii.

174. J. ROHDE: *Journal fra en Rejse i 1892*, Copenhaga, 1955. Apărut sub îngrijirea lui H. P. Rhode, cu o prefaţă de N. G. Sandblad, acest jurnal al unui pictor danez, ţinut în timpul unei şederi în Paris în anul 1892, este extrem de interesant datorită numeroaselor referiri la Tanguy, Redon, Nabiști, neoimpresionism, etc.; cîteva ilustraţii, indice.

Scanned with OKEN Scanner

175. G. SCHMIDT: *Kleine Geschichte der modernen Malerei, von Daumier bis Chagall*, Basel, 1955. Analiza unor lucrări de van Gogh, Gauguin și Cézanne; ilustrații.
176. J. REWALD: *Post-Impressionism — From van Gogh to Gauguin*, New York, 1956. Prima ediție a lucrării de față.
177. S. HUNTER: *Modern French Painting — Fifty Artists from Manet to Picasso*, New York, 1956. Scurtă istorie generală cu comentarii asupra lucrărilor reproduse; ilustrații mediocre.
178. P. FRANCASTEL: *Lumière et couleur après l'impressionnisme*, în *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, 1956, vol. II.
179. M. DENIS: *Journal*, vol. I, 1884—1904 și vol. II, 1905—1920; Paris, 1957; vol. III, 1921—1943, Paris, 1959.
180. C. STERLING: *Great French Painting in the Hermitage*, New York, 1958. Volum amplu, excepțional, bogat și superb ilustrat. Postimpresionismul este reprezentat de colecțiile Morozov și Șciukin, împărțite între muzeele Ermitaj din Leningrad și Puşkin din Moscova. În ciuda titlului, lucrarea acoperă tablourile aflate în ambele muzee.
181. Colecția Niarchos; catalogul unei expoziții ce a avut loc în 1958 la New York, Ottawa și Boston (precum și la Londra). Această colecție, constituită în mare parte de fosta colecție Edward G. Robinson, posedă importante lucrări postimpresioniste; ilustrat.
182. The *Albert D. Lasker Collection — Renoir to Matisse*, New York, nedatat. Prefață de A. Frankfurter, comentarii de W. Brockway; 60 de planșe color.
183. H. R. ROOKMAAKER: *Synthetist Art Theories — Genesis and Nature of the Ideas on Art of Gauguin and his Circle*, Amsterdam, 1959. Publicație importantă (în lb. engleză).
184. M. SERULLAZ: *Les peintres impressionnistes*, Paris, 1959. Capitole: *La réaction contre l'impressionnisme* (Cézanne, Seurat și Signac), *Autour de l'impressionnisme* (van Gogh), *Le symbolisme ou la rupture* (grupul din Pont-Aven, Gauguin, Redon). Numeroase planșe color, scurte biografii, indice.
185. S. LOVGREN: *The Genesis of Modernism — Seurat, Gauguin, van Gogh and French Symbolism in the 1880's*, Stockholm, 1959. Publicație importantă (în lb. engleză), ilustrații, bibliografie, cu indicații asupra unor studii scandinave mai puțin cunoscute.
186. *Les Sources du XXe siècle — Les arts en Europe de 1884 à 1914*; catalogul unei expoziții importante ce a avut loc la Musée National d'Art Moderne, Paris, 1960—61. Bogată sursă de informație cu texte și note excelente de J. Cassou și alții; ilustrat.
187. Colecția John Hay Whitney, Tate Gallery, Londra, 1960—61. Catalog de J. Rewald. O colecție de lucrări impresioniste și postimpresioniste importante; ilustrat.

Scanned with OKEN Scanner

188. *Le groupe des XX et son temps*, catalogul unei expoziţii organizate la Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles şi Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, februarie—mai 1962. Prefeţe de Ph. Roberts-Jones, A. M. Hammacher şi F.-C. Legrand; note ample despre membrii grupului şi invitaţii lor, numeroase ilustraţii bune. O lucrare fundamentală şi un supliment important la lucrarea de la pct. 74.

II. ARTIŞTI, CRITICI

AURIER, G. -Albert (1865—1892)

Fondator, redactor-şef şi / sau colaborator al următoarelor publicaţii: „La Pléiade", „Le Moderniste", „Le Décadent", „Essais d'Art libre", „Le Mercure de France", „La Plume".

Scrieri de Aurier

1. G.-A. AURIER: *Oeuvres posthumes*, Paris, 1893. Prefaţă de R. de Gourmont. Acest volum conţine: Secţiunea I, romanul: *Ailleurs*; Secţiunea II: *Les Psychiques, Les Intermédiaires, Les Cosmogoniques, Les Ironiques* (poeme); Secţiunea III: *Essai sur une nouvelle méthode de critique; Le symbolisme en peinture — Paul Gauguin; L'impressionnisme (a) Claude Monet, (b) Renoir; Le néo-impressionnisme — Camille Pissarro; Le caractérisme — Raffaëlli; Les isolés (a) Vincent van Gogh, (b) Henry de Groux, (c) Eugène Carrière, (d) J.-F. Henner; Les peintres symbolistes* (fără ilustraţii); *Simples chroniques* (despre Monticelli, Gauguin, Saloanele din 1891, etc.) Secţiunea IV: *Mélanges* (piese de teatru şi alte scrieri). Cîteva ilustraţii după desene de van Gogh, Sérusier, Bernard, Aurier însuşi, etc. Neincluse în acest volum sînt:
2. G.-A. AURIER: Cronică despre Salon, „Le Décadent", 1888 (nu se găseşte).
3. LUC LE FLANEUR (pseudonim al lui Aurier?): *En quête de choses d'art*, „Le Moderniste", 13 aprilie şi 11 mai 1889. Relatări despre tablouri ce puteau fi văzute la Theo van Gogh şi la Tanguy.
4. G.-A. AURIER: *Concurrence*, „Le Moderniste", 27 iunie 1877.
5. G.-A. A. (AURIER): *Choses d'art*, rubrică periodică în „Mercure de France", 1890—1892.
6. G.-A. AURIER: Prefaţă la catalogul celei de-a doua expoziţii *Symbolistes et Impressionnistes* ţinută la Le Barc de Boutteville, 1892; reprodusă în „Mercure de France", iulie 1892.
7. G.-A. AURIER: *Les Symbolistes*, „Revue encyclopé-

Scanned with OKEN Scanner

dique", aprilie 1892. Text inclus în ediția *Oeuvres posthumes*, însă fără ilustrațiile sale importante.

Vezi de asemeni: 13 și 14.

Scrieri despre Aurier

8. V. van GOGH: Scrisoare către Aurier (Saint-Rémy, 12 februarie 1890); *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, vol. III, Amsterdam, 1953, nr. 626a, pag. 500—501.
9. „Mercure de France", număr memorial dedicat lui Aurier, decembrie 1892.
10. J. LECLERCQ: *Albert Aurier* în: *Portraits du prochain siècle*, Paris, 1894 (Vezi Bibliografia generală, pct. 25).
11. E. BERNARD: *Lettre ouverte à M. Camille Mauclair*, „Mercure de France", iunie 1895. Bernard povestește cum l-a întîlnit pe Aurier. Pentru răspunsul lui J. Leclercq vezi bibl. Bernard, pct. 12.
12. R. de GOURMONT: *Le 2e livre des masques*, Paris, 1898. Capitol despre Aurier. Vezi deasemeni prefața aceluiași autor la pct. nr. 1 din această bibliografie.
13. M. COULON: *Une minute de l'heure symboliste — Albert Aurier*, „Mercure de France", 1921. Conține cîteva note ale lui Aurier nepublicate.
14. E. BERNARD: *L'enterrement de Vincent van Gogh*, „Arts-Documents" nr. 29, din februarie 1953. Scrisoarea lui Bernard către Aurier în legătură cu înmormîntarea lui van Gogh și răspunsul lui Aurier către Bernard.
15. H. R. ROOKMAAKER: *Synthetist Art Theories*, Amsterdam, 1959. Capitol despre Aurier.
16. G.-ALBERT AURIER: număr special din „Cahiers du Collège de Pataphysique", dosarul 15, 15 Gidouille, LXXXVIII (vara 1961).

BERNARD, Emile (1868—1941)

Scrieri de Bernard

1. E. BERNARD: *Au Palais des Beaux-Arts, Notes sur la peinture*, „Le Moderniste", 27 iulie 1889.
2. E. BERNARD: *Paul Cézanne*, „Les Hommes d'Aujourd'hui, nr. 387, vol. 8, 1890.
3. E. BERNARD: *Vincent van Gogh*, „Les Hommes d'Aujourd'hui", nr. 390, vol. 8, 1890; reprodus în lucrarea de la pct. 24.
4. Între 1890 și 1895, Bernard a colaborat la caietul program pentru Théâtre d'Art și la revista „Le Livre d'Art", al cărei redactor-șef era viitorul său cumnat, Paul Fort.
5. E. BERNARD: *Vincent van Gogh*, „La Plume", 1 septembrie 1891.
6. E. BERNARD: *Vincent van Gogh, Extraits de Lettres à Emile Bernard*, „Mercure de France", aprilie 1893; reprodus în lucrarea de la pct. 24. Deasemeni *ibid.*, august. 1893: *Lettres à Theo van Gogh*.
7. E. BERNARD: *Odilon Redon*, „Le Coeur", septembrie—octombrie 1893. Vezi și 51a.

Scanned with OKEN Scanner

8. E. BERNARD: *Les primitifs et la Renaissance*, „Mercure de France", noiembrie 1894.
9. E. BERNARD: *Ce qui fait que l'art mistique...*, „Mercure de France", ianuarie 1895.
10. E. BERNARD: *Les ateliers*, „Mercure de France", februarie 1895 (amintiri din atelierul lui Cormon).
11. E. BERNARD: *Art naif et art savant*, „Mercure de France", aprilie 1895.
12. E. BERNARD: *Lettre ouverte à M. Camille Mauclair*, „Mercure de France", iunie 1895 (Bernard îl atacă aici pe Gauguin şi vorbeşte de rolul său în iniţierea lui Aurier). J. Leclercq i-a replicat în „Mercure de France", iulie 1895.
13. E. BERNARD: *Passion de l'art*, „Mercure de France", septembrie 1895.
14. E. BERNARD: *Réflexions d'un témoin sur la décadence du beau*, Cairo, 1902. Culegere de articole publicate întîi în „Mercure de France".
15. E. BERNARD: Articol despre simbolism, „L'Occident", 1902.
16. E. BERNARD: *Notes sur l'école dite de „Pont-Aven"*, „Mercure de France", decembrie 1903. M. Denis i-a răspuns în: *Lettre*, „Mercure de France", ianuarie 1904 (pag. 286—287) şi C. Morice în: *Les Gauguins du Petit Palais et de la rue Lafitte*, „Mercure de France", februarie 1904 (pag. 393—395).
17. E. BERNARD: *Odilon Redon*, „L'Occident", mai 1904. În legătură cu acest articol şi reacţia lui Redon la el vezi J. Rewald: *Quelques notes et documents sur Odilon Redon*, „Gazette des Beaux-Arts", noiembrie 1956.
18. E. BERNARD: *Paul Cézanne*, „L'Occident", iulie 1904.
19. Din mai 1905 pînă în iunie 1910, Bernard a fost redactor-şef al publicaţiei „La Rénovation esthétique", pe care a înfiinţat-o pentru a-şi apăra deviza: „Cred în Dumnezeu, în Tiţian şi în Rafael". Aici a publicat numeroase articole nu numai cu numele său ci şi cu o serie de pseudonime ca Jean Dorsal, Francis Lepeseur, F. L., H. Lebreton, etc. Această publicaţie a urmat o direcţie extrem de reacţionară atît în domeniul artei cît şi al politicii (ea a angajat o polemică împotriva lui Zola care murise în 1903), cu o uşoară tendinţă antisemită. Printre articolele publicate de Bernard aici au fost: *Paul Gauguin et Vincent van Gogh, documents*, mai—octombrie 1905; *L'anarchie artistique — les Indépendants*, iunie 1905; *Louis Anquetin*, septembrie 1905; *Documents pour l'histoire du symbolisme pictural en France*, octombrie-decembrie 1906; *Souvenirs*, noiembrie 1907 şi aprilie 1909.
20. JEAN DORSAL (pseud.): *Les cendres de gloire*, poezii, Paris, 1906.
21. E. BERNARD: *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites*, „Mercure de France", 1 şi 15 octombrie 1905;

Scanned with OKEN Scanner

retipărit în volum, Paris, 1912 şi 1921. Vezi deasemeni pct. 31 şi 33.

22. E. BERNARD: *Julien Tanguy*, „Mercure de France", 16 decembrie 1908.
23. E. BERNARD: *L'Esthétique fondamentale et traditionnelle d'après les maîtres de tous les temps*, Paris, 1910.
24. *Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard*, Paris, 1911. Publicat de Vollard, acest volum conţine un *Recueil des publications sur Vincent van Gogh faites depuis son décès par Emile Bernard*, precedat de o nouă şi amplă introducere. Sînt reproduse prefeţele lui Bernard la primele apariţii ale scrisorilor lui van Gogh în „Mercure de France" din aprilie şi august 1893, vezi pct. 6, o prefaţă inedită la publicarea integrală a scrisorilor lui van Gogh către fratele său, proiectată de „Mercure de France" în 1895 şi un scurt studiu al lui Bernard, vezi pct. 3. Scrisorile sînt incorect datate. Numeroase ilustraţii.

    Pentru versiunea engleză vezi: *Vincent van Gogh, Letters to Emile Bernard*, îngrijirea ediţiei, traducerea şi prefaţa de D. Lord (Cooper), Londra, New York, 1937. Volumul nu conţine şi contribuţiile lui Bernard; scrisorile sînt competent adnotate şi corect datate, însă traducerea lor nu este întotdeauna fericită. Numeroase ilustraţii bune.

    Între timp, scrisorile lui van Gogh către Bernard au fost incluse în ediţia generală a corespondenţei lui van Gogh.
25. E. BERNARD: *Odilon Redon*, „La Vie", august 1916.
26. E. BERNARD: *La méthode de Paul Cézanne*, „L'Amour de l'Art", decembrie 1920
27. E. BERNARD: *La technique de Paul Cézanne*, „L'Amour de l'Art", decembrie, 1920.
28. E. BERNARD: *Une conversation avec Cézanne*, „Mercure de France", 1 iunie 1921. În această conversaţie transcrisă mai mult sau mai puţin fidel din memorie, Bernard îşi expune propriile sale teorii despre artă. Vezi şi pct. 31.
29. E. BERNARD: *Sur l'art et sur les maîtres*, Paris, 1922.
30. E. BERNARD: *Souvenirs sur van Gogh*, „L'Amour de l'Art", decembrie 1924.
31. E. BERNARD: *Sur Paul Cézanne*, Paris, 1925. Amintirile lui Bernard despre Cézanne; cuprinde şi lucrarea de la pct. 28.
32. E. BERNARD: *L'erreur de Cézanne*, „Mercure de France", 1 Mai 1926.
33. *Lettres de Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne, J.-K. Huysmans, Léon Bloy, Elémir Bourges, Milos Marten, Odilon Redon, Maurice Barrès à Emile Bernard*, Tonnerre, 1926. Proiectată a fi primul volum dintr-o serie, această carte conţine scrisori trimise lui Bernard de van Gogh, Gauguin, Redon, Cézanne, Bourges,

Scanned with OKEN Scanner

Bloy, Marten și Apollinaire (nu și Huysmans și Barrès) cu scurte note ale lui Bernard în legătură cu împrejurările în care i-a întîlnit pe corespondenții săi respectivi. În apendice apare o *Note relative au symbolisme pictural de 1888—1890*, cu extrase din scrierile lui R. Marx, Mirbeau, G. Anet, A. de La Rochefoucauld, etc., toate tinzînd să demonstreze că Bernard este adevăratul „părinte al simbolismului în pictură". Noua ediție: *Lettres à Emile Bernard*, conține același apendice, Bruxelles, 1942.

34. E. BERNARD: *Le Juif errant — poème en vingt chants*, Tonnerre, 1927.
35. ANONIM (E. BERNARD): *Emile Bernard*, Paris, 1933. Scurtă prefață nesemnată la un volum de 51 de planșe, dintre care numai 6 ilustrează stilul academic al lui Bernard.
36. E. BERNARD: *Louis Anquetin*, „Gazette des Beaux-Arts", februarie 1934.
37. E. BERNARD: *La connaissance de l'art*, Paris, 1935. Indemn pentru o întoarcere la clasicism.
38. E. BERNARD: *Le symbolisme pictural, 1886—1936*, „Mercure de France", 15 iunie 1936; reprodus în lucrarea de la pct. 43.
39. E. BERNARD: *Gauguin et Emile Bernard*, „Le Point", octombrie 1937.
40. E. BERNARD: *Les Modernes — Comédie en trois actes*. Prefață de A. Vollard, Paris, 1938.
41. E. BERNARD: *Souvenirs inédits sur l'artiste peintre Paul Gauguin et ses compagnons lors de leur séjour à Pont-Aven et au Pouldu*, Lorient, nedatat (1939).

41a. *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon*, Paris, 1960. Conține și scrisorile lui Bernard către Redon.

Postume

Majoritatea au fost publicate de fiul artistului, Michel-Ange Bernard Fort.

42. E. BERNARD: *La connaissance de l'art*, „Nouvelle Revue Belgique", 30 septembrie 1942.
43. E. BERNARD: *Charles Baudelaire, critique d'art*, Bruxelles, nedatat (1943). Cuprinde și lucrarea de la pct. 38.
44. E. BERNARD: *Mémoire sur le symbolisme pictural de 1890 — Gauguin et l'art nègre — Une définition du symbolisme*, „Maintenant", nr. 2, aprilie 1946.
45. E. BERNARD: *Deux lettres sur Courbet*, „Maintenant", nr. 7/1947.
46. E. BERNARD: *Affaire Vincent*, „Arts-Documents", nr. 16, ianuarie 1952. Despre expoziția din 1892 organizată de Bernard la Le Barc de Boutteville.
47. *Des relations d'Emile Bernard avec Toulouse-Lautrec*. „Arts-Documents", nr. 18, martie 1952. Textul de E. Bernard.

Scanned with OKEN Scanner

48. *Les archives Emile Bernard: Mémoire pour l'histoire du symbolisme en 1890*, „Arts-Documents", nr. 26—28 și 33, noiembrie 1952 — ianuarie 1953, iunie 1953.
49. E. BERNARD: *L'enterrement de Vincent van Gogh*, „Arts-Documents", nr. 29, februarie 1953. Lunga scrisoare a lui Bernard către Aurier și o scrisoare a lui Aurier către Bernard.
50. E. BERNARD: *Pensées*, și: *Petites pierres sur le chemin de ma vie*, „Quo Vadis", aprilie—iunie 1953. Note de Auriant.
51. E. BERNARD: *L'aventure de ma vie* (extrase din: *Récit d'un passager voyageant à bord de la vie*), publicată ca introducere la: *Lettres de Paul Gauguin à Emile Bernard, 1888—1891*, Geneva, 1954. Ilustrații.
51a. *Emile Bernard révèle Odilon Redon*, „Arts-Documents", august-septembrie 1954. Vezi și pct. 7.

Conferințe și scrieri inedite de Bernard

52. *Mes voyages et mon évolution artistique*; conferință ținută la Hôtel de Sens, Paris, 1913.
53. *Les assises de l'art*; conferință ținută la Hôtel de Sens, Paris, 1913.
54. *De l'impressionnisme et du symbolisme à l'art classique*, conferință ținută la Hôtel Jean Charpentier, Paris, 4 ianuarie 1920.
55. *Victor Hugo et ses dessins*; conferință ținută la Musée Victor Hugo, Paris, mai 1934.
56. *Vers-proses. Voyages — 1893—94—95, avec des critiques d'art sur Redon, Cézanne, etc. Suite — 1895—1897 (Voyages du Caire)*. Manuscris.
57. *Lettres à ma famille, 1893 etc...* (Extrase din scrisori ce relatează viața lui Bernard între 1893 și 1901 (Italia, Constantinopol, Ierusalim, Alexandria, Cairo, Malaga, Sevilla, Veneția), cu o listă a celor mai importante picturi și fresce executate de el în Orient. Manuscris.
58. *La vie de Madeleine Bernard*, urmată de corespondența ei cu fratele, tatăl și mama ei. Manuscris.
59. *Du Caire à Grenade*. Jurnal de călătorie, iulie—august 1896. Manuscris.
60. *Sur l'art de notre temps et des autres*. Manuscris.
61. *Sur le coloris*, 1918. Manuscris.
62. *Traité des harmonies des couleurs à l'usage du peintre*, 1930. Manuscris.

Scrieri despre Bernard

63. J. DAURELLE: *Chez les jeunes peintres*, „Echo de Paris", 28 decembrie 1891. Conține și un interviu cu Bernard.
64. A. AURIER: *Les Symbolistes*, „Revue encyclopédique", aprilie 1892; reprodus în *Oeuvres posthumes*, Paris, 1893.
65. FRANCIS JOURDAIN: *Notes sur le peintre Emile Bernard*, „La Plume", 1893, pag. 392—396.
66. FRANCIS JOURDAIN: *Les peintres novateurs: Emile Bernard*, „La Plume", 1894.

Scanned with OKEN Scanner

67. A. MELLERIO: *Le mouvement idéaliste en peinture*, Paris, 1896.
68. R. MARX: Prefață la catalogul expoziției Emile Bernard (Paris, Bretania, Egipt), Galeria Vollard, Paris, 1901.
69. C. ANET: Notiță asupra expoziției Bernard de la Vollard, „Revue blanche", iulie 1901.
70. J. MEIER-GRAEFE: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart, 1904. Secțiune despre Bernard în capitolul: *Die Schule von Pont-Aven*.
71. P. CÉZANNE, scrisori către fiul său referitoare la Bernard, scrise în 1906, vezi: Paul Cézanne, *Letters*, Londra, 1941.
72. L. de MONGUERRE: *Les artistes rénovateurs, M. Emile Bernard*, „La Rénovation esthétique", martie 1906.
73. L. LORMEL: *L'individualisme et l'école traditionaliste*, „La Rénovation esthétique", august 1907.
74. M. MARTEN: *Sur l'oeuvre d'Emile Bernard*, „Vers et Prose", vol. XVIII, 1909.
75. M. MARTEN: Prefață la catalogul expoziției Bernard de la Musée Beaudoin, Paris, februarie 1910; publicat în supliment de revista „La Rénovation esthétique".
76. P. JAMOT: *Emile Bernard*, „Gazette des Beaux-Arts", 1912.
77. P. JAMOT: Prefață la catalogul expoziției Bernard de la Galeria R. Levesque, Paris, decembrie 1912.
78. V. PICA: *Attraverso gli albi e le cartelle*, vol. IV, Bergamo, nedatat. Capitol despre activitatea de ilustrator a lui Bernard, ilustrații.
79. P. JAMOT: *Emile Bernard illustrateur*, „Gazette des Beaux-Arts", 1917.
80. C. CHASSÉ: *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Paris, 1921.
81. L. GENTINA: *Emile Bernard e il cielo umano*, Veneția, 1925.
82. CIOLKOWSKI: *Emile Bernard*, „L'Art et les Artistes", mai 1926.
83. AURIANT: *Emile Bernard illustrateur*, „L'Amour de l'Art", 1928.
84. H. FOCILLON: *La peinture, XIXe et XXe siècles*, Paris, 1928, pag. 290—291.
84a. P. MORNAND: *Emile Bernard, peintre et poète de l'amour mystique et charnel*, „Courrier graphique", iunie 1939. Despre activitatea lui Bernard ca ilustrator de cărți. Ilustrații.
85. M. DENIS: *Hommage à Emile Bernard*, textul nepublicat al unei conferințe ținute la atelierul lui Bernard, 15, Quai de Bourbon, Paris, la 4 iulie 1943.
86. B. DORIVAL: *Les étapes de la peinture française contemporaine*, vol. I, Paris, 1943. Capitol despre Gauguin și grupul din Pont-Aven cu un lung pasaj despre Bernard, pag. 99—102.

6 L297

Scanned with OKEN Scanner

87. P. JAMOT: Prefață la o expoziție Bernard, Galerie Charpentier, Paris, 1943. Scurt fragment dintr-o carte despre Bernard care avea să apară postum.
88. Catalogul expoziției: *Oeuvres de Pont-Aven (1888—1893 et 1940—1941) du peintre Emile Bernard*, Galerie d'Art Méda, Toulouse, decembrie 1944. Nu conține ilustrații sau o listă a tablourilor prezentate; citate din diferite scrieri de A. Alexandre, P. Jamot, G. Apollinaire, etc.
89. C. MAUCLAIR: prefață nepublicată la o retrospectivă Bernard proiectată la Paris în 1944.
90. U. JOHNSON: *Vollard éditeur*, New York, 1944. Conține o listă a gravurilor și cărților ilustrate de Bernard și editate de Vollard.
91. M. MALINGUE: *Emile Bernard, cel initiateur*, „Les Arts et les Lettres", 12 iulie 1946.
92. A. MEYERSON: *Van Gogh and the School of Pont-Aven*, „Konsthistorisk Tidskrift", decembrie 1946.
93. C. CHASSÉ: *Le mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle*, Paris, 1974.
94. AURIANT: *Souvenirs sur Emile Bernard*, „Maintenant", nr. 7/1974. Articol fascinant și extrem de important; cel mai complet studiu biografic asupra lui Bernard.
95. F. de la FLICKE: *Emile Bernard*, „Horizon" Revue des Lettres, Nantes, 1948.
96. Catalogul expoziției: *Carrière et le Symbolisme*, Paris, Orangerie, decembrie 1949—ianuarie 1950. Secțiune despre Bernard.
97. *Emile Bernard et Vincent van Gogh*, „Arts-Documents", nr. 17, februarie 1952. Scrisoarea lui Theo van Gogh către Bernard (publicată și la pct. 24), precum și scrisori primite de Bernard de la văduva lui Theo van Gogh.
98. *Les archives Emile Bernard*, „Arts-Documents", nr. 21, iunie 1952. Reproducere a unui portret pictat de Bernard și presupus a fi al lui Theo van Gogh.
99. H.-H. HOFSTÄTTER: *Die Entstehung des neuen Stils in der französischen Malerei um 1890*. Teză de doctorat mimeografiată, Freiburg-im-Breisgau, noiembrie 1954. Un studiu amplu care analizează individual majoritatea tablourilor și schițelor lui Bernard din perioada respectivă și în raport cu evoluția lui Gauguin. Prima abordare competentă a problemei. Bibliografie, fără ilustrații.
100. J. REWALD: *Emile Bernard*, în *Dictionnaire de la peinture moderne*, Paris 1954, New York, 1955.
101. H. DORRA: *Emile Bernard and Paul Gauguin*, „Gazette des Beaux-Arts", aprilie 1955 (publicată în dec. 1955). Studiu interesant cu documente noi și numeroase ilustrații.
102. J. REWALD: *Quelques notes et documents sur Odilon Redon*. Articolul se ocupă în special de studiul lui Bernard despre Redon (vezi pct. 17) și de reacția

Scanned with OKEN Scanner

acestuia la el. „Gazette des Beaux-Arts", noiembrie 1956.

103. *E. Bernard and Pont-Aven. (1883—1896)*, catalogul unei expoziţii, Hirschl and Adler Galleries, New York, februarie—martie 1957, ilustrat.
104. H. PERRUCHOT: *Emile Bernard et Cézanne*, „Le Jardin des Arts", 1 ianuarie 1957.
105. P. MORNAND: *Emile Bernard et ses amis (van Gogh, Gauguin, Lautrec, Cézanne, Redon)*, Geneva, 1957. Neimportant; rolul lui Bernard este exagerat; ilustraţii.
106. FRANCIS JOURDAIN: *Emile Bernard, le bon génie de Gauguin*, „Connaissance des Arts", august 1958.
107. *Emile Bernard, époque de Pont-Aven (1883—1893)*, catalogul unei expoziţii ţinute la Galeria Durand-Ruel, Paris, aprilie—mai 1959; prefaţă de H. Perruchot, ilustraţii.
108. *Emile Bernard (1868—1941)*, „Documents", nr. 100, 1959. Prefaţă de H. Perruchot, studiu de M. Chesneau documentaţie de P. Cailler. Biografie, ilustraţii, bibliografie copiată din volumul de faţă.
109. H. R. ROOKMAAKER: *Synthetist Art Theories*, Amsterdam, 1959.
110. *Hommage de la ville de Pont-Aven à Emile Bernard*, Pont-Aven, iunie—august 1960. Catalogul unei expoziţii, cu texte de M. Chesneau şi J. Cheyron, neilustrat.
111. *Emile Bernard — Pont-Aven*, catalogul unei expoziţii organizate la Valley House Gallery, Dallas, Texas, martie—aprilie 1962. 26 de lucrări puţin cunoscute, toate reproduse.

FÉNÉON, Félix (1861—1944)

Fondator, redactor-şef şi / sau colaborator la: „Revue indépendante", „Vogue", „Décadent", „Symboliste", „L'Art moderne", „Revue exotique", „Cravache", „Hommes d'Aujourd'hui", „Art et Critique", „Entretiens politiques et littéraires", „L'Endehors (rubrică: *Hourras, tollés et rires maigres*), „Essais d'Art libre", „Chat noir", „Revue blanche", „Bulletin de la vie artisque"; a tradus scrisorile lui Poe şi romanul „Catherine Morland" de Jane Austen, a îngrijit apariţia ultimelor poeme şi scrieri ale lui Laforgue; vezi de asemenea: Bibliografia generală, pct. 53.

Scrieri de Fénéon

1. F. FÉNÉON: *Oeuvres*, Paris, 1948. Prefaţă de J. Paulhan, reprodusă din lucrarea de la pct. 34. Culegere postumă a scrierilor lui Fénéon, cuprinzînd celebrul său pamflet: *Les impressionnistes en 1886*. Din păcate, secţiunea studiilor de artă nu este aranjată cronologic, deformînd astfel evoluţia aprecierilor lui Fénéon. Ea cuprinde un articol *De la représentation de la nature*, care este scris de fapt de către Dujardin, în schimb sînt omise cîteva din cele mai importante articole

Scanned with OKEN Scanner

ale lui Fénéon în legătură cu neoimpresioniștii, precum și alte scrieri ca:

2. F. FÉNÉON: *L'impressionnisme aux Tuileries*, „L'Art moderne", 19 septembrie 1886.
3. F. FÉNÉON: *Le musée de Luxembourg*, „Le Symboliste", 15—22 octombrie 1886.
4. F. FÉNÉON: *L'impressionnisme*, „Emancipation sociale", Narbonne, 3 aprilie 1887 (nu se găsește).
5. F. FÉNÉON: *Le néo-impressionnisme*, „L'Art moderne", 1 mai 1887.
6. F. FÉNÉON: articol în „Revue exotique", mai 1887 (nu se găsește).
7. F. FÉNÉON: *Le néo-impressionnisme à la IVe exposition des Artistes Indépendants*, „L'Art moderne", 15 aprilie 1888.
8. F. F. (FÉNÉON): note despre G. Kahn, Laforgue, le Théâtre Libre, etc., în „L'Art moderne".
9. THÉRÈSE (FÉNÉON): *Une Affiche*, „Cravache", 15 septembrie 1888.
10. F. FÉNÉON: *5e exposition des Artistes Indépendants*, „La Vogue", 1889, reprodus în „L'Art moderne", 27 octombrie 1889.
11. F. FÉNÉON: *Paul Signac*, „Les Hommes d'Aujourd'hui", nr. 373, vol. 8, 1890. (Nu este inclus la pct. 1; studiul despre Signac reprodus în acea lucrare ca fiind publicat în „Les Hommes d'Aujourd'hui" a fost publicat de fapt în „La Plume", 1 septembrie 1891).
12. F. FÉNÉON: Notiță despre moartea lui Albert Dubois-Pillet, „L'Art moderne", 21 august 1890.
13. ANONIM (F. FÉNÉON): Notă despre moartea lui Seurat", „Entretiens politiques et littéraires", 1891, vol. 2, nr. 13.
14. F. FÉNÉON: *Au pavillon de la ville de Paris, Société des Artistes Indépendants*, „Chat noir", 2 aprilie 1892.
15. F. FÉNÉON: *Au pavillon de la ville de Paris, Société des Artistes Indépendants*, „L'Endehors", 12 aprilie 1892.
16. F. (FÉNÉON): *Léo Gausson*, „Revue blanche", 1896, vol. 10, pag. 336.
17. F. (FÉNÉON): *L'exposition Camille Pissarro*, „Revue blanche" 1896, vol. 10, pag. 480.
18. F. FÉNÉON: Prefață la catalogul expoziției *Paul Signac*, Galerie Druet, Paris, decembrie 1904.
19. F. FÉNÉON și R. DELANGE: *Dialogue sur l'eau*, „Cahiers d'Aujourd'hui", septembrie 1921.

19a. *The Art Criticism of Félix Fénéon*, selecțiuni traduse de F. Kloeppel, „Arts", ianuarie 1957.

19b. F. FÉNÉON: *Ecrits sur Georges Seurat*, reunite ca prefață la catalogul picturilor lui Seurat de H. Dorra și J. Rewald, Paris, 1959 (vezi bibliografia SEURAT). Extrase din lucrările de la pct. 2, 5, 10, 11, 13 și 14 printre altele.

Scanned with OKEN Scanner

20. ANONIM: *Médaillon: Elie-Félix Fénéon*, „Le Décadent" 25 septembrie 1886.
21. J. MORÉAS: *Peintures*, „Le Symboliste", 22—29 octombrie 1886. Cronică favorabilă despre Fénéon: *Les impressionnistes en 1886*.
22. B. de MONCONYS (P. ADAM): *Les personnalités symbolistes*, „La Vie moderne" 4 decembrie 1886.
23. T. de WYZEWA: *Les livres*, La Revue indépendante, februarie 1887. Cronică la Fénéon: *Les impressionnistes en 1886*.
24. TRUBLOT (P. ALEXIS): *Visite à la Revue Indépendante*, „Le Cri du Peuple", 14 aprilie 1888.
25. G. VANOR: *L'art symboliste*, prefață de P. Adam, Paris, 1889, pag. 32—33.
26. ANONIM [WILLY (H. GAUTIER-VILLARD) și A. ERNST]: *Lettres de l'ouvreuse*, Paris, 1890.
27. J. de MITTY: articol în „La Presse", 25 martie 1895.
28. R. de GOURMONT: *Le 2e livre des masques*, Paris, 1898; capitol despre Fénéon.
29. F. de MIOMANDRE: *Vingt ans après*, „Bulletin de la Vie artistique", 15 februarie 1926.
30. E. DEVERIN: *Fénéon l'énigmatique*, „Mercure de France", 15 noiembrie 1934.
31. T. NATANSON: *Ceux de la Revue Blanche: Félix Fénéon*; cuvîntare radiofonică nepublicată, Radio Paris, 25 noiembrie 1938.
32. E. SCHNEIDER: *Félix Fénéon*, „Le Courrier", Geneva, 19 decembrie 1943.
33. J. REWALD: *Georges Seurat*, New York, 1943. Capitol despre Fénéon.
34. J. PAULHAN: *F. F. ou le critique*, Paris, 1945. Un eseu inteligent și paradoxal ce relevă mai mult mintea scînteietoare a autorului decît pe aceea a subiectului său. Excelente ilustrații. Reprodus ca prefață la lucrarea de la pct. 1.
35. M. SAINT-CLAIR (MARIA van RYSSELBERGHE): *Galerie privée*, Paris, 1947. Excelent portret-studiu al lui Fénéon.
36. J. REWALD: *Félix Fénéon*, „Gazette des Beaux-Arts", iulie-august 1947, februarie 1948. Multe documente, ilustrații bogate.
37. J. ARLIN: *Félix Fénéon*, „Arts", 12 martie 1948 și răspunsul lui S. Kapferer: *Le vrai Fénéon*, „Arts", 2 aprilie 1948.
38. J. TEXCIER: *Félix Fénéon, curieux homme*, „Le Populaire", 9 ianuarie 1949.
39. R. LONGHI: *Proposte per una critica d'arte*, „Paragone" ianuarie 1950. Cronică a lucrării de la pct. 1.
40. J. REWALD: *Félix Fénéon, critique d'art*, „Maandblad voor beeldende Kunsten", martie 1950. Cronică a lucrării de la pct. 1.

Scanned with OKEN Scanner

41. ANONIM (D. COOPER): *Le Roi Fénéon*, „The Times Literary Supplement", Londra, 28 aprilie 1950.
41a. O. REUTERSWÄRD: *Impressionsterna inför publik och Kritik*, Stockholm, 1952.
42. E. MILLARD (pseudonim): *Le commerce de la peinture*, „Les Lettres nouvelles", mai 1953.
43. M. RAYNAL: articol despre Fénéon în: *Dictionnaire de la peinture moderne*, Paris, 1954, New York, 1955.

Colecția Fénéon

Catalogul colecției Félix Fénéon, vînzare, Paris, 4 decembrie 1941. Numeroase lucrări de Cross, Luce, Seurat, Signac, etc. Ilustrat.

Catalogul colecției Félix Fénéon, prima și a doua vînzare, Paris, 30 aprilie și 30 mai 1947. Numeroase picturi, desene, etc. de Angrand, Cross, Luce, Seurat, Signac și alții. (Urmate de o a treia vînzare a colecției lui Fénéon de sculptură africană).

GAUGUIN, Paul (1848—1903)

Cataloage ale operei sale

1. M. GUÉRIN: *L'oeuvre gravé de Gauguin*, 2 volume, Paris, 1927. Litografii, sculpturi în lemn și gravuri, toate reproduse, uneori în diferite etape ale creației lor cu desenele pregătitoare respective. 96 de ilustrații, cele mai multe de mărimea unei pagini întregi.

R. COGNIAT, Paris, pregătește un catalog complet al picturilor lui Gauguin. Mai jos sînt enumerate cîteva cataloage de expoziții importante:

2. *Exposition d'oeuvres récentes de Paul Gauguin*, Paris, Galeries Durand-Ruel, noiembrie 1893. Prefață de C. Morice. Mic catalog de mare importanță istorică, ce cuprinde o listă a celor mai reprezentative lucrări ale lui Gauguin din prima călătorie în Tahiti; fără ilustrații.
3. Catalog al licitației lui Gauguin, Paris, Hôtel Drouot, 18 februarie 1895. Cu o lungă scrisoare a lui Strindberg către Gauguin și răspunsul acestuia (ambele documente sînt reproduse în lucrarea de la pct. 76, pag. 148—153). Pentru cumpărători și prețurile oferite vezi pct. 21.
4. Retrospectivă Gauguin, Salon d'Automne, Paris, 1906; prefață de C. Morice. 277 exponate.
5. *Gauguin, exposition rétrospective*, Paris, decembrie 1926. Prefață de C. del Pomar și G. D. de Monfreid.
6. *Sculptures de Gauguin*, Musée du Luxembourg, Paris, 1927. Catalog de C. Masson și R. Rey.
7. *Gauguin, graveur et sculpteur*, Musée du Luxembourg, Paris, ianuarie—februarie 1928. Catalog de C. Masson și M. Guérin; ilustrat.

Scanned with OKEN Scanner

8. *Gauguin Ausstellung*, Kunsthalle, Basel, iulie-august 1928. Prefață de W. Barth; bibliografie, ilustrații.
9. *Gauguin Ausstellung*, Galerien Thannhauser, Berlin, octombrie 1928. Prefață de W. Barth; ilustrații.
10. *The Durrio Collection of Works by Gauguin*, Leicester Gallery, Londra, mai—iunie 1931. Fără ilustrații.
11. *Gauguin, ses amis, l'école de Pont-Aven et l'académie Julian*, Paris, Galerie des Beaux-Arts, februarie—martie 1934. Prefață de M. Denis, catalog de R. Cogniat.
12. R. COGNIAT: *La vie ardente de Paul Gauguin*, Paris, nedatat [1936]. Text biografic împreună cu catalogul unei expoziții organizate la Galerie Wildenstein, „Gazette des Beaux-Arts". Prefață de H. Focillon. O formulă nouă și interesantă de catalog; ilustrații.
13. Expoziție Gauguin, Wildenstein Galleries, New York, martie—aprilie 1936. Prefață de R. Cogniat.
14. Expoziție Gauguin, Baltimore Museum of Art, mai—iunie 1936. Prefață de H. Focillon.
15. *Paul Gauguin, Exhibition of Paintings and Prints*, San Francisco Museum of Art, septembrie—octombrie 1936. Prefață de G. L. McCann Morley; cronologie, bibliografie selectivă, ilustrații.
16. *Georges Daniel de Monfreid et son ami Paul Gauguin*, Paris, Galerie Charpentier, octombrie 1938. Prefață de M. Denis.
17. *Gauguin — Aquarelles, Monotypes, Dessins — Tahiti, 1891—93*. Galerie Marcel Guiot, Paris, mai—iunie 1942. Prefață de M. Guérin. Lucrări adunate de Gauguin sub titlul: *Documents Tahiti*. Catalog bun, ilustrat.
18. *Gauguin*, Wildenstein Galleries, New York, aprilie—mai 1946. Prefață de R. Cogniat; bogat ilustrat.
19. *Paul Gauguin*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga, mai—iunie 1948. Catalog excelent de H. Rostrup, în care sînt înregistrate multe lucrări puțin cunoscute din colecții daneze (majoritatea vîndute inițial de către soția pictorului). Fără ilustrații.
20. *Gauguin et ses amis*, Galerie Kléber, Paris, februarie 1949. Prefață și catalog de M. Malingue.
21. *Gauguin, Exposition du Centenaire*, Orangerie des Tuileries, Paris, vara 1949. Prefață de R. Huyghe; catalog de J. Leymarie. Catalog excelent cu documente nepublicate, bibliografie, listă a expozițiilor lui Gauguin, ilustrații, etc. (116 exponate).
22. *Gauguin*, Kunstmuseum, Basel, noiembrie 1949—ianuarie 1950. 153 de lucrări, printre care cîteva puțin cunoscute. Catalog excelent cu o scurtă bibliografie ce cuprinde multe cărți despre Tahiti în general; bune ilustrațiile.
23. *Eugène Carrière et le Symbolisme*, Orangerie des Tuileries, Paris, decembrie 1949—ianuarie 1950. Vezi bibliografia generală pct. 144.
24. *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Musée des Beaux-Arts, Quimper, iulie—septembrie 1950. Prefață de

R. Huyghe; catalog de G. Martin-Méry. Catalog bun, documente, cîteva ilustraţii.

25. *Commémoration du cinquantenaire de la mort de Paul Gauguin — Exposition d'oeuvres de Paul Gauguin et du groupe de Pont-Aven*, Pont-Aven, august—septembrie 1953. Prefaţă de T. Briant, fără ilustraţii.

26. *Paul Gauguin — His Place in the Meeting of East and West*, Museum of Fine Arts, Houston, martie—aprilie 1950. Prefaţă de H. Dorra. Material interesant, catalog tipărit în condiţii foarte bune, ilustraţii excelente.

27. *Paul Gauguin — Paintings, Sculpture and Engravings*, Edinburgh Festival, 1955. Prefaţă şi note excelente de D. Cooper; cronologie, scurtă bibliografie, puţine ilustraţii.

28. *Gauguin*, Wildenstein Galleries, New York, aprilie—mai 1956. Un cuvînt înainte de R. Goldwater şi unul de C. O. Schniewind. Bogat ilustrat.

28a. *Gauguin og hans Venner*, Winkel Magnussen, Copenhaga, iunie—iulie 1956. Un grupaj de lucrări puţin cunoscute aparţinînd lui Gauguin şi prietenilor săi: Ballin, Bernard, Denis, Filiger, Laval, Monfreid, O'Connor, Schuffenecker, Séguin, Sérusier, Verkade, Willumsen, etc. Prefaţă de H. Rostrup; extrem de interesante ilustraţiile.

28b. *Paul Gauguin, G.D. de Monfreid et leurs amis*, Perpignan, 1958. Catalog imprimat, cu lista lucrărilor lui Gauguin, Monfreid, Maillol, Terrus, etc. Lucrările de la pct. 220 şi în cont. au apărut simultan.

28c. *Gauguin — Paintings, Drawings, Prints, Sculpture*, Art Institute of Chicago şi Metropolitan Museum of Art, New York, februarie—mai 1959. Prefaţă de T. Rousseau, cronologie, bibliografie condensată, note amănunţite despre lucrările expuse. Excelent catalog, numeroase ilustraţii.

28d. *Cent oeuvres de Gauguin*, Galerie Charpentier, Paris, 1960 (două ediţii). Prefeţe de R. Nacenta şi J. Leymarie, cronologie de M. Malingue. Listă a lucrărilor expuse, ilustraţii. Din păcate, expoziţia a inclus un număr de lucrări de o autenticitate îndoielnică, dintre care o parte sînt reproduse în catalog; ele apar de asemeni într-un număr special din „Art et Style": Gauguin cu o prefaţă de R. Nacenta, publicat simultan.

28e. *Paul Gauguin*, Haus der Kunst, München, aprilie—mai 1960. Prefaţă de H. Joachim, cronologie de M. Malingue, bibliografie condensată. Listă a celor 200 de lucrări prezentate, numeroase ilustraţii bune.

28f. *Paul Gauguin*, Belvedere, Viena, iunie—iulie 1960. Texte de G. Bazin şi H. Joachim; cronologie, bibliografie, ilustraţii.

Vezi de asemeni: A. Joly-Segalen: catalogul expoziţiei: *Victor Segalen — Poète de l'Asie*, Galerie-Librairie Palmès, Paris, octombrie—noiembrie 1950. Prefaţă de R. Cogniat. Punctele 62—92 se referă la Gauguin (scrisori, documente, schiţe, etc.). Ilustraţii.

Scanned with OKEN Scanner

29. P. GAUGUIN: *Notes synthétiques* [aprox. 1888]; publicate de H. Mahaut în „Vers et Prose", iulie—septembrie 1910; reproduse în lucrarea de la pct. 174; reeditate într-o ediție facsimilată a întregului caiet de schițe în care au fost însemnate, cu prefețe de R. Cogniat și J. Rewald, Paris, New York, 1962.
30. P. GAUGUIN: *Notes sur l'art à l'Exposition Universelle*, „Le Moderniste", 4 și 13 iunie 1889.
31. P. GAUGUIN: *Qui trompe-t-on ici?*, „Le Moderniste", 21 septembrie 1889.
32. P. GAUGUIN: *Huysmans et Redon*, [aprox. 1889—91]; vezi J. Loize: *Un inédit de Gauguin*, „Nouvelles littéraires, 7 mai 1953.
33. P. GAUGUIN: *Ancien Culte mahorie*, Paris, 1951. Excelentă ediție facsimilată a manuscrisului ilustrat al lui Gauguin (Tahiti, 1892—93), cu un comentariu explicativ al lui R. Huyghe, care oferă *La clef de Noa-Noa*.
34. P. GAUGUIN: *Cahier pour Aline*, Tahiti, 1893. Manuscris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Paris.
35. P. GAUGUIN și C. MORICE: *Noa-Noa*, publicat întîi în „La Revue blanche", începînd cu 15 octombrie 1897.

    P. GAUGUIN și C. MORICE: *Noa-Noa*, Paris, Editions La Plume, nedatat [1900]; ed. a doua 1908; Editions Crès, Paris, 1924.

    P. GAUGUIN: *Noa-Noa, Voyage de Tahiti*. Ediție facsimilată splendidă după manuscrisul ilustrat al lui Gauguin (oferit Luvrului de către Daniel de Monfreid în 1925), Berlin, nedatat (1926). Reeditare: Stockholm, 1947 (facsimil).

    P. GAUGUIN: *Noa-Noa*, (édition définitive), Paris, 1929; cu două capitole și poeme de C. Morice. Traducere engleză nesatisfăcătoare de O. F. Theis, New York, nedatat.

    P. GAUGUIN: *Noa-Noa*, Paris, 1954. Ediție facsimilată după primul manuscris al lui Gauguin (Paris, aprox. 1893—94), dăruit inițial lui Morice; fără ilustrații, fără comentarii.

    Vezi deasemeni J. Loize: *Gauguin écrivain, ou les sept visages de Noa-Noa*, Paris, 1949 (această lucrare nu ia în considerare primul manuscris al lui Gauguin, publicat în 1954).
36. P. GAUGUIN: *Natures mortes*, „Essais d'Art libre", ianuarie 1894.
37. P. GAUGUIN: *Sous deux latitudes*, „Essais d'Art libre", februarie—aprilie 1894.
38. P. GAUGUIN: *Préface à l'exposition d'oeuvres nouvelles d'Armand Séguin, Galerie Le Barc de Boutteville*, Paris, februarie—martie 1895; reprodusă în „Mercure de France", februarie 1895.
39. P. GAUGUIN: *Diverses Choses*, 1896—97. Manuscris.

Scanned with OKEN Scanner

40. P. GAUGUIN: *L'esprit moderne et le catholicisme*, datat 1897—98. Manuscris nepublicat, ilustrat cu monotipuri și sculpturi în lemn, City Art Museum, St. Louis. Pentru extrase și ilustrații vezi H. S. Leonard: *An unpublished manuscript by Paul Gauguin*, „Bulletin of the City Art Museum of St. Louis", vara 1949. Vezi deasemeni: Cat. nr. 1, N. A. Kovach, Los Angeles, 1933 (pct. nr. 120).
41. P. GAUGUIN: *Les Guêpes*, periodic editat la Papeete între 1898 și 1904 (articole semnate de Gauguin au apărut în 1899 și 1900). Se pare că Gauguin a mai scris articole și pentru „L'Indépendant de Tahiti".
42. *Le Sourire de Paul Gauguin*, Paris, 1952. Excelentă ediție facsimilată a celor 9 numere și 3 suplimente din „Le Sourire", un periodic editat de Gauguin la Papeete în 1899—1900; prefață și note de L.-J. Bouge. Bibliografie. Vezi deasemeni: GAUGUIN: *Le Sourire — Journal sérieux*; extrase în limba franceză împreună cu versiunea engleză de K. Botsford, Poetry New York, nr. 3/1950.
43. P. GAUGUIN: *Racontars de Rapin*, Paris, 1951. Text interesant (scris în Insulele Marchize, Atuana, septembrie 1902), citat pe larg, deși nu totdeauna corect în lucrarea de la pct. 76, publicat aici pentru prima dată integral (de către A. Joly-Segalen).
44. P. GAUGUIN: *Avant et Après*, Leipzig (Kurt Wolff), 1918. Splendidă ediție facsimilată a celui mai important manuscris al lui Gauguin (Insulele Marchize, Atuana, 1903), împreună cu amintiri — între alții și despre van Gogh — considerații despre artă, cîteva ilustrații. Reeditare, Copenhaga, nedatată [aprox. 1948]. Ediția curentă, Paris, 1923. Traducere în engleză condensată de Van Wyck Brooks *The Intimate Journals of Paul Gauguin*, New York, 1921; Londra, 1930. Vezi deasemeni pct. 46.

Scrisori ale lui Gauguin

45. *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, Paris, 1919. Prefață de V. Segalen. Toate numele contemporanilor la care Gauguin se referă nefavorabil au fost ascunse sub false inițiale. Noua ediție, îngrijită de A. Joly-Segalen, Paris, 1950. Numele sînt reproduse integral, împreună cu note ample și documente noi în apendice, în special scrisori ale lui D. de Monfreid și C. Morice către Gauguin, ale lui Sérusier și Mette Gauguin către D. de Monfreid, etc. Ilustrații. Traducerea engleză condensată și nesatisfăcătoare, New York, 1922.
46. *Lettres de Gauguin à André Fontainas*, Paris, 1921. În prefață, A. Fontainas relatează cum a intrat Gauguin în corespondență cu el și povestește istoria manuscrisului Avant et Après, (44) pe care Gauguin i l-a trimis din Atuana cu puțin înainte de moartea sa. Pentru traducerea engleză vezi pct. 48. Scrisoarea lui Fontainas către Gauguin, Paris, 19 decembrie 1902 este

Scanned with OKEN Scanner

reprodusă în lucrarea de la pct. 76, pag. 212—213. Scrisorile sînt cuprinse în lucrarea de la pct. 49.

47. *Lettres de van Gogh, Gauguin, Redon, Cézanne, Bloy, Bourges, etc. à Emile Bernard*, Tonnerre, 1926. Împreună cu scurte note explicative de Bernard; datele nu totdeauna corecte. Noua ediție: *Lettres de Paul Gauguin à Emile Bernard, 1888—91*, Geneva, 1954. Împreună cu un lung text inedit al lui Bernard: *L'Aventure de ma vie*. Datele nu totdeauna corecte, ilustrații. Scrisorile cuprinse la pct. 49. Pentru o scrisoare suplimentară către Bernard vezi: *Vincent van Gogh — Letters to Emile Bernard*, Londra-New York, 1938, nr. XXIII, pag. 106—107.
48. P. GAUGUIN: *Letters to Ambroise Vollard and André Fontainas*, San Francisco, 1943. Apărute sub îngrijirea lui J. Rewald (trad. G. Mack). Vezi deasemeni: *Rewald: Gauguin and Vollard*, „Art News", mai 1959, cu o scrisoare suplimentară către Vollard.
49. *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, 1946. Apărute sub îngrijirea lui M. Malingue. Ed. a doua lărgită, Paris, 1949. 182 de scrisori către soția artistului, Schuffenecker, Bernard, Aurier, Mallarmé, Strindberg, Alexandre, Denis, Morice, Fontainas, etc.; deasemeni scrisori trimise de Mette Gauguin lui Schuffenecker. Din păcate, aceste scrisori sînt destul de neglijent transcrise și nu totdeauna corect datate. Cronologie, cîteva ilustrații. Traducerea engleză lasă mult de dorit: *Gauguin — Letters to his Wife and Friends*, Londra, 1949. În această ediție pe lîngă scrisorile lui Vollard, nu sînt incluse următoarele scrisori:
50. C. ROGER-MARX: *Lettres inédites de Vincent van Gogh et de Paul Gauguin*, „Europe", 15 februarie 1939. (Scrisori către Schuffenecker; vezi și pct. 83).
51. J. RIBAULT-MENETIÈRE: *Lettres inédites de Gauguin*, „Arts", 11 ianuarie și 27 septembrie 1946, 28 martie 1947.
52. R. REY: Prefață la: *Onze Menus de Paul Gauguin*, Geneva, 1950. Conține scrisori adresate lui Rouvier, ministrul Artelor Frumoase, din Paris 15 martie 1891 și din Tahiti 12 iunie 1892.
53. P. GAUGUIN: Scrisoare către pictorul danez Willumsen (scrisă la Pont-Aven, toamna 1890), „Les Marges", 15 martie 1918.
54. P. GAUGUIN: Scrisoare către O. Maus (toamna-iarna 1890—91); vezi M.-O. Maus: *Trente années de lutte pour l'art*, Bruxelles, 1926, pag. 119.
55. P. GAUGUIN: Două scrisori către Sérusier (Tahiti, noiembrie 1891 și 25 martie 1892); vezi P. Sérusier: *ABC de la peinture — Correspondance*, Paris, 1950, pag. 52—55 și 58—60.
56. P. GAUGUIN: Scrisoare către redactorul-șef al publicației „Le Journal des Artistes" (Paris, 14 noiembrie 1894), ca răspuns la: *Enquête sur l'évolution des industries d'art*, „Le Journal des Artistes", 18 noiembrie

Scanned with OKEN Scanner

1894. Vezi de asemeni „Prisme des Arts", nr. 1/15 martie 1956.
57. P. GAUGUIN: Două scrisori către redactorul-şef al ziarului „Le Soir", Bruxelles; „Le Soir", 23 aprilie şi 1 mai 1895.
58. Interviu cu Gauguin de E. Tardieu, „Echo de Paris", 13 mai 1895.
59. P. GAUGUIN: Scrisori către un ziarist, către Dr. M. Marx şi către M. Maufra (1894—96), reproduse în apendice în lucrarea de la pct. 21.
60. P. GAUGUIN: Scrisoare către G. Fayet (Atuana, martie 1902), „Arts décoratifs", noiembrie 1925, pag. 64; reprodusă împreună cu scrisoarea lui Fayet către Gauguin în lucrarea de la pct. 45, ed. a doua, pag. 201—203.
61. P. GAUGUIN: Scrisori către C. Siger şi E. Petit, guvernatorul insulei Tahiti (Ivava, noiembrie 1902); „Mercure de France", august 1904.
62. P. GAUGUIN: Scrisoare către un judecător din Papeete (Atuana, ianuarie 1903); retranscrisă de Gauguin în *Avant et Après* (editată la Paris, 1923, pag. 141—145).
63. P. GAUGUIN: Scrisoare către dl. Porlier, „capitaine au cabotage" (Atuana, 5 aprilie 1903); vezi P. Borel: *Les derniers jours et la mort mystérieuse de Gauguin*, „Pro Arte et Libris", (Geneva), septembrie 1942.
63a. H. ROSTRUP: *Gauguin et le Danemark* (vezi 95b); o scrisoare către Mette Gauguin din 15 august 1886, pag. 73—74.
63b. *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon*, Paris, 1960. Şase scrisori scrise între 1889 şi 1894. B. Danielsson are în curs de pregătire o carte cu extrase din scrisori nepublicate ale lui Gauguin către avocatul său din Papeete (1902—03). În legătură cu o scrisoare a lui Theo van Gogh către Gauguin vezi M. Bodelsen: *An Unpublished Letter by Theo van Gogh*, „Burlington Magazine", iunie 1957.

În legătură cu scrisorile lui van Gogh către Gauguin vezi: V. van Gogh: *Verzamelde Brieven*, vol. III şi IV, Amsterdam, 1953, 1954.

J. Rewald pregăteşte o ediţie completă a corespondenţei lui Gauguin, cu multe documente inedite.

Mărturii ale contemporanilor

64. C. MORICE: *Paul Gauguin*, „Le Soir" (Bruxelles), 23 noiembrie 1894.
65. C. MORICE: *L'Atelier de Paul Gauguin*, „Le Soir", 4 decembrie 1894.
66. C. MORICE: *Le Départ de Paul Gauguin*, „Le Soir", 28 iunie, 1895.
67. V. SEGALEN: *Gauguin dans son dernier décor*, „Mercure de France", iunie 1904 (vezi de acelaşi autor prefaţa la pct. 45).

Scanned with OKEN Scanner

68. O. MIRBEAU: *Lettres à Claude Monet*, „Les Cahiers d'Aujourd'hui", nr. 9/1922.
69. A. GIDE: *Si le grain ne meurt*, Paris, 1924. (Întîlnirea autorului cu Gauguin în Le Pouldu, citată integral în lucrarea de față).
70. W. VERKADE: *Le tourment de Dieu — Etapes d'un moine peintre*, Paris, 1926.
71. A. VOLLARD: *Recollections of à Picture Dealer*, Boston, 1936. Vezi Bibliografia generală pct. 101; despre raporturile comerciale dintre Vollard și Gauguin vezi pct. 48.
72. C. PISSARRO: *Letters to His Son Lucien*, New York-Londra, 1943.
73. AURIANT: *XII lettres inédites de Charles Filiger*, „Maintenant", nr. 6, iulie 1974. (Scrisori către J. Bois despre un incident petrecut în Bretania, 1894).
74. J. LOIZE: *Les amitiés du peintre Georges-Daniel de Monfreid et ses reliques de Gauguin*, Paris, 1951. Documentație bogată deși plină de banalități.
74a. G. KJELLBERG: *Hänt och sant (Fapte și adevăruri)*, Stockholm, 1951. Capitolele 4—6 descriu viața autorului la familia Molard, care au fost vecinii lui Gauguin la Paris după întoarcerea acestuia din Tahiti în 1893. Sînt incluse și amintirile Judithei Gérard, fiica d-nei Molard. În legătură cu acest subiect vezi și articolul fiului Judithei Gérard, G. Gérard-Arlberg: 6, rue Vercingétorix, în „Utlandssvenskarna" *(Suedezii în străinătate)*, nr. 9/1961.
74b. JÉNOT: *Le premier séjour de Gauguin à Tahiti (1891—93)* (vezi 95b).
74c. G. Le BRONNEC: *Les dernières années*, reprodusă în lucrarea de la pct. 95b după un articol publicat inițial în „La Revue de la Société des Études océaniennes", Papeete, 1954, cu informații culese în Atuana în 1910.
Vezi de asemenea: 76, 78, 83, 88, 97, 100, 106, 136, 148.

Biografii

75. C. MORICE: *Paul Gauguin*, „Les Hommes d'Aujourd'hui" nr. 440, vol. 9, 1891.
76. J. de ROTONCHAMP: (pseudonimul lui Brouillon): *Paul Gauguin*, Weimar, 1906; Paris, 1925. Cea mai importantă biografie a lui Gauguin, scrisă de un om care l-a cunoscut personal, însă care și-a bazat în mare măsură afirmațiile pe documentația adunată de prietenul pictorului, D. de Monfreid. Numeroase citate din scrisori, manuscrise, liste de picturi, cataloage ale licitațiilor, etc. Ilustrații.
77. B. LÁZÁR: *Gauguin*, Paris, 1908. Conferință ținută la Budapesta cu ocazia expoziției lui Gauguin din acest oraș în mai 1907.
78. C. MORICE: *Paul Gauguin*, Paris, 1920. Alături de cartea lui Rotonchamp (76), cea mai importantă biografie scrisă de un prieten al artistului; Morice l-a cunoscut pe Gauguin mult mai bine decît Rotonchamp,

Scanned with OKEN Scanner

deşi cartea lui este mai puţin metodică. Ilustraţii abundente, nu are bibliografie, nici indice.

79. J. G. FLETCHER: *Paul Gauguin, His Life and Work*, New York, 1921.
80. K. ZELENINA: *Paul Gauguin*, Moscova, 1926.
81. J. DORSENNE: *La vie sentimentale de Paul Gauguin*, Paris, 1927. Lucrarea se bazează pe scrisorile lui Gauguin către soţia sa, din care unele fragmente apar aici pentru prima dată. Scrisorile sînt datate de la publicarea lucrării de la pct. 49.
82. W. BARTH: *Paul Gauguin — Das Leben, der Mensch und der Künstler*, Basel, 1929. Biografie combinată cu analize de tablouri; 50 de ilustraţii bune.
83. A. ALEXANDRE: *Paul Gauguin, sa vie et le sens de son oeuvre*, Paris, 1920. Lucrarea se bazează în mare măsură pe amintirile lui Schuffenecker şi pe scrisorile lui Gauguin către acesta, dintre care multe sînt citate aici pentru prima dată (şi o parte din care nu sînt incluse în lucrările de la pct. 49 şi 50). Bogat ilustrată.
84. F. C. del POMAR: *Arte y Vida de Pablo Gauguin*, Madrid, 1930. Scurtă bibliografie, ilustraţii, fără indice.
85. B. TERNOVITZ: *Paul Gauguin*, Moscova, 1934.
86. P. VASSEUR: *Paul Gauguin à Copenhague*, „Revue de l'Art", martie 1935, pag. 117—126.
87. R. BURNETT: *The Life of Paul Gauguin*, Londra, 1936. O biografie foarte conştiincioasă şi atractivă; ilustraţii, indice, nu are bibliografie.
88. POLA GAUGUIN: *My Father Paul Gauguin*, New York, 1937. Această biografie competentă conţine puţine amintiri personale deoarece autoarea abia şi-a cunoscut tatăl. Ilustraţii, indice, nu are bibliografie.
89. C. KUNSTLER: *Gauguin*, Paris, 1937. Ilustrat.
90. R. HAMON: *Gauguin, le solitaire du Pacifique*, Paris, 1939. O relatare jurnalistică despre locurile unde a trăit Gauguin în Tahiti şi în Insulele Marchize, despre descendenţii săi de aici, etc. Unele documente, numeroase fotografii. De acelaşi autor: *Sur les traces de Gauguin en Océanie*, „L'Amour de l'Art", iulie 1936.
91. H. GRABER: *Paul Gauguin — Der Künstler erzählt sein Leben*, Basel, 1938. De acelaşi autor: *Paul Gauguin — nach eigenen und fremden Zeugnissen*, Basel, 1946. Traduceri mai mult sau mai puţin stîngace după materiale publicate prima dată altundeva, fără o indicare a surselor şi chiar fără precizarea că documentele nu au fost adunate de autorul cărţii. Într-o cronică („Art Bulletin", iunie 1945), R. Goldwater califică pe drept cuvînt „metoda" lui Graber de piraterie. 60 de ilustraţii bune, fără bibliografie şi fără indice.
92. H. PERRUCHOT: *Gauguin, sa vie ardente et misérable*, Paris, 1948. Bazîndu-se masiv pe scrierile lui Gauguin, lucrarea este competentă, însă cu o uşoară tendinţă de a „romanţa"; nu aduce materiale noi. Puţine ilustraţii, bibliografie .fără indice. O nouă ediţie, Paris, 1961.

Scanned with OKEN Scanner

Un studiu mai aprofundat, acordînd o atenţie deosebită numeroaselor detalii. Din păcate, autorul omite să specifice sursele anumitor informaţii. Puţine ilustraţii, amplă bibliografie, cronologie, fără indice.

92a. L. van DOVSKI: *Paul Gauguin — Das abenteuerliche Leben des großen Malers*, Berna, 1948.

93. C. CHASSÉ: *Les démêlés de Gauguin avec les gendarmes et l'Evêque des Iles Marquises*, „Mercure de France", 15 noiembrie 1948. Vezi şi pct. 95.

93a. B. VILLARET: *Les dernières années de Gauguin*, „Revue de Paris", februarie 1953.

94. L. şi E. HANSON: *Noble Savage — The Life of Paul Gauguin*, Londra—New York, 1954—55. Deşi se bazează pe o amplă cercetare, cartea dovedeşte o înclinaţie regretabilă a autorilor către proza de ficţiune şi o familiarizare insuficientă cu problemele artei.

95. C. CHASSÉ: *Gauguin et son temps*, Paris, 1955. Excelentă analiza atitudinilor anarhiste ale simboliştilor; capitole despre bunica lui Gauguin, despre Gauguin la Pont-Aven (mai bine organizat decît lucrarea aceluiaşi autor cuprinsă la pct. 100), despre Gauguin în Tahiti (vezi şi pct. 93), despre prietenii săi scriitori, etc. 21 de ilustraţii.

95a. C. CHASSÉ: *Du nouveau sur Gauguin*, „Prisme des Arts", decembrie 1956; despre o teză a d-nei Vandenbroucke (vezi 95b).

95b. *Gauguin, sa vie, son oeuvre*, culegere de texte, studii şi documente, apărute sub îngrijirea lui G. Wildenstein, Paris, 1958 (publicate şi ca număr special din „Gazette des Beaux-Arts", ianuarie—aprilie 1958). Această lucrare fundamentală conţine o genealogie a familiei Gauguin; U. F. MARKS-VANDENBROUCKE: *Gauguin, sa formation et sa formation artistique*; H. ROSTRUP: *Gauguin et le Danemark*; G. WILDENSTEIN: *Gauguin en Bretagne*; Y. THIRION: *L'influence de l'estampe japonaise dans l'oeuvre de Gauguin*; JÉNOT: *Le premier séjour de Gauguin à Tahiti (1891—93)*; G. WILDENSTEIN: *L'idéologie et l'esthétique dans les tableaux-clé de Gauguin*; L.-J. BOUGE: *Traduction et interprétation des titres en langue tahitienne inscrits sur les oeuvres océaniennes de Paul Gauguin* (traducerile nu sînt întotdeauna corecte); J. LOIZE: *Gauguin sauvé du feu*; G. Le BRONNEC: *Les dernières années* (vezi 74b); documente (registrele lui Gauguin; inventarul obiectelor sale personale, 27 mai 1903; vînzările de opere de artă, cărţi şi obiecte care au aparţinut lui Gauguin, 2 septembrie 1903); numeroase ilustraţii extrem de interesante, cuprinzînd fotografii ale peisajelor reale din tablourile sale bretone.

95c. J. REWALD: *Gauguin and Vollard*, „Art News", mai 1959; vezi şi pct. 48.

95d. L. van DOVSKI: *Gauguin — The Truth*, Londra—Geneva, 1961. Titlul este prea ambiţios. Lucrarea rezumă fapte binecunoscute, nu aduce nimic nou şi

omite multe din descoperirile recente, repetînd astfel un număr de erori; ilustraţii slabe. (Publicată pentru prima dată în Germania în 1959.)

Vezi de asemenea: 12, 63, 95b, 174, 177, 181, 220n.

Gauguin şi grupul din Pont-Aven

96. ANONIM: *Gauguin et l'école de Pont-Aven*, de „un de ses admirateurs de l'école de Pont-Aven", „Essais d'Art libre", noiembrie 1893.
97. A. SÉGUIN: *Paul Gauguin*, „L'Occident", ianuarie—iunie 1903.
98. M. FACY: *Gauguin*, „Brittia", mai 1914.
99. CAREIL: articol despre Gauguin în Bretania, „Le Fureteur breton", noiembrie—decembrie 1919.
100. C. CHASSÉ: *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Paris, 1921. Lucrarea se bazează pe o amplă cercetare întreprinsă în Bretania şi pe informaţii oferite de oameni care l-au cunoscut pe Gauguin acolo; lung citat dintr-o relatare a lui Mothéré, soţul Mariei Henry. Însă acest material fundamental este slab organizat (părţi esenţiale din el sînt mult mai bine prezentate în lucrarea de la pct. 95). Bogat ilustrată, deşi, din păcate, reproducerile nu sînt datate. Nu are nici bibliografie nici indice.
101. A. SALMON: *Chamaillard et le groupe de Pont-Aven*, „L'Art vivant", 1 iulie 1925.
102. R. REY: *A propos des peintures murales exécutées par Gauguin au Pouldu*, „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français", 1926. De acelaşi autor vezi: *„La Belle Angèle", de Paul Gauguin*, „Beaux-Arts", 1 aprilie 1927.
103. L. TUAL: *Mademoiselle Julia de Pont-Aven*, Concarneau, 1928.
104. R. J. GOLDWATER: *Primitivism in Modern Painting*, New York—Londra, 1938. Capitol despre: *Gauguin and the School of Pont-Aven.*
105. C. CHASSÉ: *De quand date le synthétisme de Gauguin?*, „L'Amour de l'Art", aprilie 1938.
106. A. S. HARTRICK: *A Painter's Pilgrimage through Fifty Years*, Cambridge, 1939. Amintiri.
107. A. ARMSTRONG WALLIS: *The Symbolist Painters of 1890*, „Marsyas", vol. I, 1941. Articol important, ilustraţii.
108. B. DORIVAL: *Les étapes de la peinture française contemporaine*, vol. I, Paris, 1943. Capitol despre Gauguin şi grupul din Pont-Aven.
109. C. CHASSÉ: *Importance pour la Bretagne de l'école de Pont-Aven*, „Nouvelle Revue de Bretagne", nr. 2, martie—aprilie 1946.

109a. C. CHASSÉ: *Gauguin et ses amis en Bretagne*, „Paris, Les Lettres et les Arts", 26 aprilie 1946.

109b. A. MEYERSON: *Van Gogh and the School of Pont-Aven*, „Konsthistorisk Tidskrift", decembrie 1946.

110. R. MAURICE: *Reflets du mouvement symboliste sur l'art en Bretagne*, „Nouvelle Revue de Bretagne", noiembrie—decembrie 1947.
111. ANONIM: *Unknown Gauguin — painted in a French inn, it turns up in New York*, „Life", 1 mai 1950.
111a. W. JAWORSKA: *Gauguin — Slewinski — Makowski*, „Szutka i Krytka" (Artă şi Critică), Varşovia, nr. 3—4/1957 (în lb. poloneză).
111b. Catalogul expoziţiei: *Hommage à Sérusier et aux peintres du groupe de Pont-Aven*, Musée des Beaux-Arts de Quimper, iulie—septembrie 1958.
111c. Catalogul expoziţiei: *Gauguin et ses amis*, Primăria din Pont-Aven, august—septembrie 1961. Prefaţă de M. Malingue, neilustrat.
Vezi deasemeni cataloagele vînzărilor publice de la Paris, Hôtel Drouot, 6 şi 6 februarie 1956 (moştenirea O'Connor); 16 martie şi 24 iunie 1959 (Colecţia Marie Henry).
Vezi de asemenea la bibliografia *Bernard* diferitele scrieri şi expoziţii ale lui Bernard.
Vezi de asemenea: 11, 23, 24, 35, 28a, 69, 70, 73, 138, 139, 155, 158, 161, 167, 168, 169, 186, 199.

Despre ceramica, sculptura şi sculpturile în lemn ale lui Gauguin.

112. R. MARX: *A propos des oeuvres céramiques de Paul Gauguin*, „Revue encyclopédique", 15 septembrie 1891.
113. L. VAUXCELLES: *A propos des bois sculptés de Paul Gauguin*, „L'Art décoratif", ianuarie 1911.
114. G. VARENNE: *Les bois gravés et sculptés de Paul Gauguin*, „La Renaissance", decembrie 1927.
115. R. REY: *Les bois sculptés de Paul Gauguin*, „Art et Décoration", februarie 1928.
115a. W. BARTH: *Eine unbekannte Plastik von Gauguin*, „Das Kunstblatt", iunie 1929.
116. L. VAUXCELLES: *La sculpture de Paul Gauguin*, „*Art décoratif*", 1935.
117. DARAGNÈS: *Les bois gravés de Paul Gauguin*, „Arts graphiques", nr. 49/1935 pag. 35—42.
118. C. O. SCHNIEWIND: *Two Woodcuts by Paul Gauguin*, „Bulletin of the Art Institute of Chicago", decembrie 1940.
119. A. M. BERRYER: *A propos d'un vase de Chaplet décoré par Gauguin, avec une liste de ses céramiques*, „Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire", Bruxelles, ianuarie 1944, pag. 13—27.
120. J. RIBAULT-MENETIÈRE: *„Que sommes-nous?" — Un panneau sculpté par Gauguin*, „Arts", 12 septembrie 1947.
120a. M. BODELSEN: *The Missing Link in Gauguin's Cloisonnism*, „Gazette des Beaux-Arts", mai—iunie 1959. Articol important.
120b. M. BODELSEN: *Gauguin Ceramics in Danish Collections*, Copenhaga, 1960. Studiu important (în lb. engleză)

Scanned with OKEN Scanner

împreună cu catalogul detaliat a 11 obiecte de ceramică, ilustrații.

Vezi de asemenea: 1, 6, 7 și 183.

Studii de stil

121. J.-K. HUYSMANS: *L'Art moderne*, Paris, 1883.
122. P. ADAM: *A propos de la 8e exposition* (a impresioniștilor), „Revue contemporaine", 1886.
123. J. ANTOINE: *Impressionnistes et Synthétistes*, „Art et Critique", 9 noiembrie 1889 (cronică a expoziției de la Volpini).
124. O. MAUS: *Le Salon des XX à Bruxelles*, „La Cravache", 16 februarie 1889.
125. O. MIRBEAU: *Chronique — Paul Gauguin*, „Echo de Paris", 16 februarie 1891; reprodus în Mirbeau: *Des artistes*, vol. I, Paris, 1922.
126. A. AURIER: *Le symbolisme en peinture — Paul Gauguin*, „Mercure de France", martie 1891; reprodus în Aurier: *Oeuvres posthumes*, Paris, 1893.
127. A. AURIER: *Les Symbolistes*, „Revue encyclopédique", 1 aprilie 1892; reprodus în Aurier: *Oeuvres posthumes*, Paris, 1893.
128. C. MERKI: *Apologie pour la peinture*, „Mercure de France", iunie 1893 (atacuri la adresa lui Gauguin, van Gogh și Signac).
129. C. MORICE: *Paul Gauguin*, „Mercure de France", decembrie 1893.
130. T. NATANSON: *Oeuvres récentes de Paul Gauguin*, „Revue blanche", decembrie 1893.
131. R. MARX: *Paul Gauguin*, 1894; reprodus în Marx: *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1914.
132. C. MAUCLAIR: *Choses d'art*, „Mercure de France", iunie 1895; articol împotriva lui Gauguin.
133. C. MAUCLAIR: *Choses d'art*, „Mercure de France", mai 1896. Afirmă despre picturile lui Gauguin din Tahiti: „Este o artă papuașă, ce repugnă prin grosolănia și violența ei țipătoare..."
134. A. FONTAINAS: articol despre Gauguin, „Mercure de France", ianuarie 1899; traducerea în lb. engleză la pct. 48. Acest articol l-a determinat pe Gauguin să-i scrie lui Fontainas și a stat la baza corespondenței lor ulterioare; vezi pct. 46 și 48.
135. C. MORICE: *Paul Gauguin*, „Mercure de France", octombrie 1903.
136. C. MORICE: *Quelques opinions sur Paul Gauguin*, „Mercure de France", noiembrie 1903. Cuprinde scurte afirmații despre Gauguin aparținînd lui Carrière, Dolent, Durrio, Geffroy, A. de la Rochefoucauld, Luce, R. Marx, Redon, H. de Régnier, L. Roy, A. Séguin, Signac, etc.
137. O. MIRBEAU: articol despre Gauguin în „Revue universelle" 15 octombrie 1903.
138. R. DENIS: *L'influence de Paul Gauguin*, „L'Occident",

Scanned with OKEN Scanner

octombrie 1903; reprodus în Denis: *Théories*, 1890—1910, Paris, 1912.
138a. J. MEIER-GRAEFE: *Der moderne Impressionismus*, Berlin, nedatat [1903—04]. Capitol despre Gauguin.
139. M. DENIS: Scrisoare către redactorul-şef, „Mercure de France", ianuarie 1904. Răspuns la un articol al lui Bernard.
140. C. MORICE: *Les Gauguin du Petit Palais et de la rue Laffitte*, „Mercure de France", februarie 1904.
141. J. MEIER-GRAEFE: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart, 1904. Capitol despre Gauguin.
142. M. DENIS: *De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories*, „L'Ermitage", 15 noiembrie 1905; reprodus în Denis: *Théories, 1890—1910*, Paris, 1912.
143. P. JAMOT: *Le Salon d'Automne de 1906*, „Gazette des Beaux-Arts", 1906, pag. 466—471.
144. C. MORICE: articol despre Gauguin în „Art moderne", nr. 80/1909.
145. M. DENIS: *De Gauguin et de van Gogh au classicisme*, „L'Occident", mai 1909; reprodus în Denis: *Théories, 1890—1910*, Paris, 1912.
146. J.-E. BLANCHE: *Gauguin*, „Revue de Paris", mai 1920; reprodus în Blanche: *De Gauguin à la revue nègre*, Paris, 1928.
147. C. CHASSÉ: *Gauguin et Mallarmé*, „L'Amour de l'Art", august 1922.
148. G. KAHN: *Paul Gauguin*, „L'Art et les Artistes", noiembrie 1925 (număr special dedicat lui Gauguin).
149. H. HERTZ: *Paul Gauguin*, „Art in America", aprilie 1927.
150. G. TSCHAAN: *Paul Gauguin et l'exotisme*, „L'Amour de l'Art", decembrie 1928
151. R. REY: *La renaissance du sentiment classique*, Paris. 1931. Capitol foarte important despre Gauguin.
152. L. VENTURI: *Gauguin*, „L'Arte", martie 1934, pag. 136—165.
153. D. C. RICH: *Gauguin in Arles*, „Bulletin of the Art Institute of Chicago", martie 1935.
154. J. REWALD: *Camille Pissarro, His Work and Influence*, „Burlington Magazine", iunie 1938; în legătură cu influenţa lui Pissarro asupra lui Gauguin şi asupra picturii impresioniste, de început, a lui Gauguin vezi deasemeni: J. Rewald: *The History of Impressionism*, New York, 1946.
155. K. van HOOK: *A Self-Portrait by Paul Gauguin from the Chester Dale Collection*, „Gazette des Beaux-Arts", decembrie 1942.
156. A. MERLIN: *Gauguin e l'exotismo*, „Emporium", noiembrie 1943.
157. R. GOLDWATER: *The Genesis of a Picture: Theme and Form in Modern Painting*, „Critique", octombrie 1946. Analiză a tabloului „*De unde venim? Ce sîntem? Încotro mergem?*"

Scanned with OKEN Scanner

158. R. GOLDWATER: *Gauguin's „Yellow Christ"*, „Gallery Notes", Albright Art Gallery, Buffalo, nr. XI, 3, 1946, pag. 3—13.
159. C. MALTESE: *Gauguin e la pittura giapponese*, „Emporium", ianuarie 1947, pag. 2—10.
160. P. MAROIS: *Des goûts et des couleurs*, Paris, 1947. Capitol despre: *Gauguin ou l'Eve des derniers temps.*
161. D. SUTTON: *„La Perte du Pucelage" by Gauguin*, „Burlington Magazine", aprilie 1949.
162. D. SUTTON: *Paul Gauguin*, „Maandblad voor Beeldende Kunsten", aprilie—mai 1949, pag. 106—110 (în lb. engleză).
163. D. SUTTON: articol despre expoziția Gauguin de la Paris, „Burlington Magazine", octombrie 1949.
164. B. DORIVAL: *Sources of the Art of Gauguin from Java, Egypt and Ancient Greece*, „Burlington Magazine", aprilie 1951. Articol extrem de important, care aduce documente noi, ilustrat.
165. G. R. (G. ROSENTHAL): *Gauguin's „Woman with Mango"*, „News", The Baltimore Museum of Art, martie—aprilie 1952.
166. H. DORRA: *The First Eves in Gauguin's Eden*, „Gazette des Beaux-Arts", martie 1953. Articol important.
167. F. DAUCHOT: *Le „Christ jaune" de Gauguin*, „Gazette des Beaux-Arts", iulie—august 1954.
168. H.-H. HOFSTÄTTER: *Die Entstehung des „Neuen Stils" in der französischen Malerei um 1890*; teză mimeografiată, Freiburg-im-Breisgau, noiembrie 1954. O analiză importantă și amănunțită a evoluției artistice a lui Gauguin și Bernard înainte și în timpul colaborării lor de la Pont-Aven.
169. H. DORRA: *Emile Bernard and Paul Gauguin*, „Gazette des Beaux-Arts", aprilie 1955 (apărut în dec. 1955). Articol important.
170. H. READ: *Gauguin — Return to Symbolism*, „Art News Annual", 1956. Text important cu ilustrații bogat în alb-negru și color.
170a. D. SUTTON: *Notes on Paul Gauguin apropos a Recent Exhibition*, „Burlington Magazine", 1956.
170b. H. ROSTRUP: *Nye Oplysninger om Gauguin of Hans Forhold Til Danmark (1883—1893)*, „Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek", 1956 (vezi și 95b).
170c. Y THIRION: *L'influence de l'estampe japonaise dans l'oeuvre de Gauguin* (vezi 95b).
170d. G. WILDENSTEIN: *L'idéologie et l'esthétique dans deux tableaux-clés de Gauguin* (vezi 95b).
170e. F.DAULTE: *L'Art de „transposer" le sujet chez Gauguin*, „Connaissance des Arts", februarie 1959.
170f. H. R. ROOKMAAKER: *Synthetist Art Theories — Genesis and Nature of the Ideas on Art of Gauguin and his Circle*, Amsterdam, 1959. Lucrare importantă cu bibliografie, numeroase note, indice, fără ilustrații.
170g. J. RICHARDSON: *Gauguin at Chicago and New York*, „Burlington Magazine", mai 1959.

Scanned with OKEN Scanner

170h. H. ROSTRUP: *Eventails et pastels de Gauguin*, „Gazette des Beaux-Arts", septembrie 1960.
170i. M. BODELSEN: *Gauguin and the Marquesan God*, „Gazette des Beaux-Arts", martie 1961. Articol important.
170j. A. CHASTEL: *Seurat et Gauguin*, „Art de France", nr. 2/1962.
Vezi de asemenea: 82, 100, 104, 105, 107, 108, 173, 188, 191a, 191b, 191c, 220m.

Ilustrații

171. E. WIESE: *Paul Gauguin*, Leipzig, 1923. Scurt text, 32 de planșe în alb-negru slabe (mici), printre care multe lucrări puțin cunoscute, aflate în special în muzee din U.R.S.S.
172. P. GIRIEUD: *Paul Gauguin*, Paris, 1928 (Album d'Art Druet).
173. R. REY: *Gauguin*, Paris, 1928. Text interesant, 40 de ilustrații corecte (mici), bibliografie.
174. J. REWALD: *Gauguin*, Paris—Londra—New York, 1938. Scurtă prezentare biografică, bibliografie, numeroase planșe corecte în alb-negru și color, din păcate aranjate mai mult după subiectul lor și nu cronologic (Hyperion).
175. R. COGNIAT: *Gauguin*, Paris, 1938. 60 de planșe mici dar bune în alb-negru (Collection des Maîtres).
176. L. HAUTECOEUR: *Gauguin*, Paris, 1938; Geneva, 1942. Planșe mari color (Skira).
177. M. MALINGUE: *Gauguin*, Monaco, 1943. Lucrare amplă, bogat ilustrată, cu planșe bune în alb-negru dar slabe color, aranjate cronologic. Prefața conține unele documente inedite; extrase din articole ale contemporanilor, bibliografie. Reproducerile prezintă multe lucrări puțin cunoscute, dar și o pînză (pag. 57) care aparține în realitate lui C. Camoin.
178. A. de WITT: *Paul Gauguin*, Milano, 1945. Scurt text, note biografice, bibliografie extrem de amplă (de G. Scheiwiller); 35 de planșe în alb-negru foarte slabe (mici).
179. R. COGNIAT: *Gauguin*, Paris, 1947. Numeroase planșe bune în alb-negru (mici). (Tisné).
180. J. E. PAYRO: *Paul Gauguin*, Buenos-Aires, 1947.
181. M. MALINGUE: *Gauguin*, Paris, 1948. Lucrare amplă, cu prefață, bibliografie și foarte numeroase planșe în alb-negru și color adeseori mediocre (printre care multe lucrări puțin cunoscute), aranjate cronologic. Atribuirea unora dintre lucrările reproduse lui Gauguin este destul de îndoielnică.
182. RENÉ-JEAN: *Gauguin*, Paris, 1948. Planșe color mici (Braun).
183. PAUL GAUGUIN: *Dreizehn Holztafeldrücke von Paul Gauguin*, Basel, 1948. 13 reproduceri bune după sculpturile în lemn ale artistului.

Scanned with OKEN Scanner

184. F. ELGAR: *Gauguin*, Paris, 1949. Prefață și 20 de planșe color mediocre aranjate necronologic.
185. R. REY: *Onze Menus de Paul Gauguin*, Geneva, 1950. Splendide reproduceri în facsimil a 11 miniaturi fanteziste executate în acuarelă în Tahiti. Prefața conține unele documente inedite.
186. R. HUYGHE: *Le carnet de Paul Gauguin*, Paris, 1952. Excelentă ediție facsimilată a unui carnet de schițe din Bretania și Arles [aprox. 1888—90]. Comentariile și notele lui Huyghe aproape că sînt mai interesante decît schițele relativ minore.
187. J. TARALON: *Gauguin*, Paris, 1953. Scurtă introducere însoțită de 65 de ilustrații mici în alb-negru și de 16 planșe mari color. Apendice biografic cu fotografii (Chêne).
188. C. ESTIENNE: *Gauguin*, Geneva, 1953. Textul extrem de atractiv, numeroase planșe color bine alese (Skira, colecția *Gustul timpului nostru*).
189. J. REWALD: *Gauguin*, New York, 1954. Caiet cu 16 planșe color bune, comentate (Abrams).
190. J. REWALD: *Paul Gauguin*, New York, 1954. Cîteva planșe în alb-negru și 20 de planșe color, majoritatea slabe (mici), cu comentarii *(Abrams-Pocket Library of Great Art)*.
191. B. DORIVAL: *P. Gauguin — Carnet de Tahiti*, Paris, 1954. Excelentă ediție facsimilată a unui interesant carnet de schițe al lui Gauguin din prima sa călătorie în Tahiti (1891—93), cu comentarii pertinente.
191a. R. GOLDWATER: *Gauguin*, New York, 1957. Prefață și comentarii la 50 de planșe color. Lucrare importantă (Abrams).
191b. J. REWALD: *Gauguin Drawings*, New York—Londra, 1958. 126 de ilustrații bune — printre care, din păcate, se află anumite lucrări de o autenticitate îndoielnică — însoțite de comentarii.
191c. R. HUYGHE: *Gauguin*, Paris, 1959. Numeroase planșe în alb-negru și color bibliografie condensată.
191d. J. LEYMARIE: *Paul Gauguin — Aquarelles, pastels et dessins en couleur*, Basel, 1960. 31 de planșe color mediocre, cu comentarii, prezentări ale itinerarelor lor în timp, prefață și bibliografie.
191e. P.—F. SCHNEEBERGER: *Gauguin—Tahiti*, Lausanne, 1961. 28 de planșe color mici și mediocre.
Vezi deasemeni: 17, 18, 28, 28c, 29, 35, 44, 48, 76, 78, 82, 83, 88, 89, 91, 95b, 100, 148, 164, 220 m.

Scrieri diverse despre Gauguin

192. A. CHAINAYE: *Le carnaval d'un ci-devant*; reeditarea unui atac la adresa lui Gauguin cu ocazia participării sale la expoziția celor XX de la Bruxelles, „L'Art moderne", 15 februarie 1891.
193. *Documents à conserver — A propos des XX*; reproducere a unor cronici defavorabile, „L'Art moderne", 29 martie 1891.

Scanned with OKEN Scanner

194. Articol despre Gauguin în „Art et Critique", 1891 (nu se găseşte).
195. J. LECLERCQ: *Exposition Paul Gauguin*, „Mercure de France", noiembrie 1894.
196. T. NATANSON: *M. Paul Gauguin*, „Revue blanche", 1 decembrie 1898.
197. L' HEVESI: *Paul Gauguin*, 21 martie 1907 (cronică a unei expoziţii organizate la Galerie Miethke, Viena); de acelaşi autor: *Noa-Noa*, 3 martie 1907. Reprodus în Hevesi: *Altkunst — Neukunst*, Wien 1894—1908, Viena, 1909 (pag. 514—518 şi 519—525).
197a. B. ZUCKERKANDL: *Zeitkunst*, Wien, 1901—1907, Viena-Leipzig, 1908. Capitol despre Gauguin.
198. L. LORMEL: *Gauguin*, „Revue illustrée" 1907.
199. D. de MONFREID: *Gauguin*, „L'Ermitage", decembrie 1908. (Vezi şi articolul aceluiaşi autor din „La Dépêche de Toulouse", 10 octombrie 1903.)
200. M. PUY: *Paul Gauguin*, „Art décoratif", 1911, pag. 177—188.
201. J. RIVIÈRE: *Études*, Paris, 1911. Capitol despre Gauguin.
201a. W. HAUSENSTEIN: *Van Gogh und Gauguin*, Stuttgart-Berlin, 1914.
202. A. SALMON: *Gauguin*, „L'Europe nouvelle", 18 octombrie 1919.
203. M. PUY: *Gauguin*, „Les Marges", iulie 1920.
204. G. de CHIRICO: *Gauguin*, „Convegno" (Milano), martie 1920.
205. J. G. GOULINAT: *Les collections Gustave Fayet*, „L'Amour de l'Art", 1925, pag. 131—142.
206. ANONIM: *Autour de Gauguin*, „Bulletin de la Vie artistique", 1 octombrie 1925 şi 1 noiembrie 1926.
207. R. REY: *Gauguin*, „L'Art vivant", martie 1927.
208. R. REY: *Paul Gauguin*, „L'Amour de l'Art", mai 1928.
209. ANONIM: *Gauguin fut-il assassiné?*, „Beaux-Arts", 12 august 1934.
210. K. MITERWA: *Gauguin i van Gogh w Arles*, „Glos Plastikow", decembrie 1935 (în lb. poloneză).
211. C. CHABOT: *Paul Gauguin*, „Art et Vie", 1935, pag. 209—215.
212. E. CAMPAGNAC: *Paul Gauguin et Emile Schuffenecker*, „Le Matin", Paris, 10 februarie 1935.
213. M. BOUDOT-LAMOTTE: *Le peintre et collectionneur Claude-Emile Schuffenecker*, „L'Amour de l'Art", 1935.
214. A. M. FRANKFURTER: *Gauguin*, „Art News", martie 1936.
215. W. GAUNT: *Paul Gauguin*, „London Studio", noiembrie 1938.
216. M. FLORISOONE: *Gauguin et Victor Segalen*, „L'Amour de l'Art", decembrie 1938.
216a. G. VISENTI: *La moglie di Gauguin*, Florenţa, 1942.
217. R. BREST: *Gauguin*, „Ver y Estimar" (Buenos-Aires), număr special, octombrie—noiembrie 1948.

Scanned with OKEN Scanner

218. J. LEYMARIE: *L'Exposition Gauguin*, „Bulletin des Musées de France", iunie 1949.
219. A. JOLY-SEGALEN: *Paul Gauguin and Victor Segalen*, „Magazine of Art", decembrie 1952.
220. W. MENARD: *Gauguin's Tahiti Son*, „Saturday Review", 30 octombrie 1954.
220a. E. GÖPEL: *Paul Gauguin*, München, 1954.
220b. A. LECLERCQ: *Gauguin*, Wiesbaden, nedatat.
220c. W. K. ZINSSER: *Footnote to Gauguin's Art*, „New York Herald Tribune", 23 noiembrie 1956.
220d. H. NEVERMANN: *Polynesien und Paul Gauguin*, Baessler Archiv, Neue Folge, vol. IV (1956). O examinare a operei lui Gauguin din punct de vedere strict etnologic. Autorul citează numeroase cărți despre Tahiti, printre care: H. MELVILLE: *Typee*, New York, 1845; F. O'BRIEN: *White Shadows in the South Seas*, New York, 1920; A. K. NIELSEN: *Aloha*, Berlin, 1944; K. von den STEINEN: *Die Marquesaner und ihre Kunst*, Berlin, 1923, 1928; O. BUNZENZAHL: *Tahiti und Europa*, Leipzig, 1935; H. TISCHNER: *Kunst uns Südsee*, Hamburg, 1954; A. BRETON: *L'Art magique*, Paris, 1957. Capitol despre *Deux grandes synthèses — Gustave Moreau et Paul Gauguin.*
220e. B. DANIELSSON: *Forgotten Islands of the South Seas*, Londra, 1957.
220f. R. PUIG: *Paul Gauguin, G.-D. de Monfreid et leurs amis*, Perpignan, 1958.
220g. G. REYER: *Paul Gauguin*, „Match", 20 septembrie 1958. Documente interesante, deşi fotografia unui pictor din Papeete *nu* îl reprezintă pe Gauguin.
220h. C. CHASSÉ: *Le sort de Gauguin est lié au Krach de 1882*, „Connaissance des Arts", februarie 1959.
220i. M. MALINGUE: *Du nouveau sur Gauguin*, „L'Oeil", iulie—august 1959. Articol interesant însoţit de reproduceri ale unor lucrări necunoscute dintr-un album de fotografii care a aparţinut Mariei Henry.
220j. M. MALINGUE: *Encore du nouveau sur Gauguin*, „L'Oeil", octombrie 1959. Interviu cu Pola Gauguin, ilustrat în mare parte cu fotografii portret.
220k. M. de SABLONIÈRE: *Paul Gauguin*, Amsterdam, 1960.
220l. V. W. van GOGH: *Enkele notities over Gauguin op Martinique — 1887*, „Museumjournaal", iulie 1960; ilustrat.
220m. *Gauguin*, Paris, 1960. O culegere de studii despre Gauguin de: H. PERRUCHOT: *La Vie*; G. d'ANGELIS: *L'Homme*; B. DORIVAL: *Le Milieu*; F. NOURISSIER: *Sa place dans la mêlée symboliste*; M. MALINGUE: *L'Homme qui a réinventé la peinture*; R. FIELD: *Plagiaire ou Créateur* (studiu foarte interesant); C. ROGER-MARX: *Ce que lui doit la peinture contemporaine*; M. RHEIMS: *La Cote des Gauguin*;

Scanned with OKEN Scanner

R. HUYGHE; *Initiateur des temps nouveaux.* Cronologie, indice, numeroase ilustrații în alb-negru și color.

Lucrări de proză

221. C. STERNHEIM: *Gauguin und van Gagh,* Berlin, 1924.
222. W. S. MAUGHAM: *The Moon and Sixpence* (Luna și doi bani jumate), Londra, 1929. Istoria pictorului Karl Strickland împrumută multe detalii din biografia lui Gauguin dar în același timp se deosebește de ea mult prea des și prea intenționat pentru a fi considerată doar ca o biografie romanțată a lui Gauguin.
223. B. BECKER: *Paul Gauguin — The Calm Madman,* New York, 1931. Bibliografia enumeră multe lucrări despre Tahiti în general.
224. C. GORHAM: *The Gold of their Bodies,* New York, 1955.

GOGH, Vincent van (1853—1890)

Bibliografie

1. C. M. BROOKS, Jr.: *Vincent van Gogh — A Bibliography,* New York, 1942. O lucrare extrem de utilă și metodică. Din păcate, autorul ei nu separă publicațiile neimportante — care sînt multe — de cele esențiale (scurtele extrase reproduc adeseori pasaje fără importanță sau insignifiante). Numeroase greșeli de tipar.

   În bibliografia de față apare numai o selecție din publicațiile enumerate de Brooks, la care se adaugă lucrări ce au scăpat atenției sale, precum și din cele apărute după 1942.

Cataloage ale operei

2. J. B. de LA FAILLE: *L'oeuvre de Vincent van Gogh, catalogue raisonné,* Paris—Bruxelles, 1928. 4 volume (Vol. I, text, picturi; vol. II, ilustrații, picturi; vol. III, text, desene; vol. IV, ilustrații, desene.) Lucrările nu sînt aranjate în ordine strict cronologică. Lucrarea propriu-zisă este un monument de muncă răbdătoare însă, din păcate, meritul ei este diminuat prin includerea unui număr de tablouri, în majoritatea lor aflate la Wacker Galerie, Berlin, pe care celebrul proces în care a fost implicată galeria le-a declarat a fi falsuri (Vezi în cadrul acestei bibliografii rubrica *Falsuri.*)

   Într-un volum ulterior:

3. J. B. de LA FAILLE: *Les Faux de van Gogh,* Paris-Bruxelles, 1930. Autorul a reunit și reprodus un total de 134 de falsuri după van Gogh, dintre care pe 33 le catalogase el însuși ca autentice în lucrarea sa din 1928 (vezi pct. 2 de mai sus). Cîteva din restul de 80 de tablouri incluse în acest catalog fuseseră autentificate de E. Bernard. Lucrarea mai conține un număr de 21 de desene și acuarele false, ceea ce indică în ce măsură largă a fost copiată și falsificată opera lui van Gogh în decurs de numai cîteva decenii după

Scanned with OKEN Scanner

moartea sa. Totuşi, într-o a doua ediţie a acestui „catalogue raisonné", cuprinzînd numai tablourile:

4. J. B. de LA FAILLE: *Vincent van Gogh*, Paris, Londra, New York, 1939 (Hyperion), autorul nu a reuşit să clarifice cîteva din problemele spinoase ale autenticităţii tablourilor. Astfel, el a inclus în această a doua ediţie a lucrării de la pct. 2 şase din tablourile de la Wacker Galerie care apăruseră în „catalogue raisonné" din 1928, dar care fuseseră declarate falsuri în lucrarea sa din 1930 despre producţiile incorecte atribuite lui van Gogh (vezi pct. 3); explicaţiile sale în legătură cu faptul că a inclus din nou aceste lucrări în catalogul operelor lui van Gogh ca fiind autentice nu sînt convingătoare. Mai mult decît atît, ediţia din 1930 conţine un tablou (falsul nr. 141, Hyperion nr. 395), despre care autorul spune că în trei împrejurări anterioare l-a declarat fals; dar nu oferă nici un argument care l-a făcut să-şi schimbe opinia. În acelaşi timp, el consideră drept fals un tablou care apăruse iniţial ca fiind autentic (falsul nr. 761) şi pe care de La Faille l-a redeclarat de atunci autentic prin confruntarea cu dovada că fusese vîndut de văduva lui Theo van Gogh în 1908 negustorului german Paul Cassirer.

   Această a doua ediţie omite 35 de tablouri din „catalogue raisonné" din 1928. În total, sînt 42 de lucrări în legătură cu care autorul şi-a revizuit opinia în interval de unsprezece ani. Sinceritatea cu care sînt recunoscute aceste revizuiri de opinie este întru totul admirabilă. Totuşi, cercetătorul şi cunoscătorul de artă s-ar fi aşteptat, consultînd această a doua ediţie din „catalogue raisonné", ca autorul să-şi justifice, sau măcar să-şi explice, schimbările de opinie prin afirmaţii pornind de la analiza şi specificul operelor în cauză şi prin comentarii stilistice. De exemplu, în cazul celor două versiuni ale tabloului *Le Jardin de Daubigny* (Hyperion nr. 758 şi 765), care au constituit subiectul unor controverse prelungite (vezi capitolul „Falsuri" pag. 164—167), de La Faille se mulţumeşte să declare: „... Nu am ajuns la o concluzie. Pentru mine, nr. 758 nu este un fals, dar a mă îndoi de autenticitatea n-rului 765 mi se pare mai grav decît o crimă, este o greşeală". Similar, autorul declară autentic mult discutatul *Autoportret* (Hyperion nr. 508) şi respinge cu o singură frază argumentele grele aduse împotriva autenticităţii lui (vezi capitolul *Falsuri* pag. 162). Asemenea afirmaţii *ex cathedra* nu sînt de nici un ajutor cercetătorului în acest domeniu dificil. În momentul morţii sale, de La Faille pregătea o nouă ediţie revizuită a catalogului operei lui van Gogh.

5. J. B. de LA FAILLE: *L'époque française de van Gogh*, Paris, 1927. 45 de ilustraţii.

6. W. SCHERJON: *Catalogue des tableaux par Vincent van Gogh, décrits dans ses lettres — périodes Saint-Rémy et*

Scanned with OKEN Scanner

Auvers-sur-Oise, Utrecht, 1932. Acest catalog încearcă să separe falsurile de picturile autentice însoţind ilustraţiile de extrase din scrisorile artistului. În felul acesta, el îşi limitează aria la acele tablouri discutate de van Gogh în corespondenţa sa. Această corespondenţă nu-i era în totalitate cunoscută autorului, deoarece scrisori noi şi importante, în special cele adresate sorei artistului, Wil, au ieşit la iveală între timp. Vezi pct. 39.

7. W. SCHERJON şi J. de GRUYTER: *Vincent van Gogh's Great Periods — Arles, Saint-Rémy and Auvers-sur-Oise* (catalog complet), Amsterdam, 1937.
   Dezvoltă lucrarea de la pct. 6. Separă picturile lui van Gogh în tablouri menţionate şi nemenţionate în scrisori şi deasemeni — spre deosebire de pct. 6 — include şi tablouri nemenţionate pe care însă autorul le consideră autentice.
8. W. van BESELAERE: *De Hollandsche Periode (1880—1885) in het work van Vincent van Gogh*, Amsterdam, 1938. Ediţia franceză *Catalogue de la période hollandaise (de Vincent van Gogh)*, Anvers, (1938).
   Pentru cataloagele diferitelor expoziţii vezi:
9. Expoziţia van Gogh la sala Panorama din Amsterdam, 1892—1893, organizată de Johanna van Gogh-Bonger. Prefaţă de R. N. Roland-Holst. Expoziţia cuprindea 104 tablouri şi desene; catalogul conţine cîteva ilustraţii şi citate din scrisorile lui van Gogh. Despre această expoziţie vezi H. V. (H. van de VELDE?): *L'exposition van Gogh à Amsterdam*, „L'Art moderne" 8 ianuarie 1893.
10. *Exposition Vincent van Gogh*, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 15—31 martie 1901. Prefaţă de J. Leclercq. 65 de tablouri (unele împrumutate de la Vollard, A. de La Rochefoucauld, E. Schuffenecker, Mirbeau, Rodin, C. Pissarro, T. Duret, J. Leclercq) şi 6 desene; fără ilustraţii. În legătură cu această expoziţie vezi pct. 126; ea a dat un avînt mişcării „fauviste".
11. Expoziţie van Gogh, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1905. Prefaţă de J. Cohen-Gosschalk (al doilea soţ al Johannei van Gogh-Bonger). 474 de exponate. Pentru cronicile acestei expoziţii vezi Brooks, n-rele 384, 754 şi 755.
12. *100 Teekeningen van Vincent van Gogh uit de Verzameling Hidde Nijland in het Museum de Dordrecht*, Amsterdam, 1905. 100 de planşe după desenele de început.
13. Expoziţie van Gogh, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, ianuarie 1908. 100 de tablouri.
14. Expoziţie van Gogh, Galerie Druet, Paris, ianuarie 1908. 35 de tablouri.
15. Expoziţie van Gogh, Leicester Galleries, Londra, decembrie 1923. Prefaţă de Sir M. Sadler. O a doua expoziţie van Gogh la aceeaşi galerie în noiembrie—decembrie 1926.

Scanned with OKEN Scanner

16. *Vincent van Gogh, Gemälde,* Paul Cassirer Galerie, Berlin, ianuarie 1928. Prefaţă de J. B. de La Faille. 92 de picturi, multe reproduse. Această expoziţie a dus la descoperirea falsurilor de la Wacker cînd W. Feichenfeldt de la Galeria Cassirer a comparat tablourile cumpărate de la Wacker cu tablourile autentice împrumutate special pentru această expoziţie. Vezi capitolul „Falsuri".
17. *Vincent van Gogh en zijn Tijdgenoten,* Stedelijk Museum Amsterdam, septembrie-noiembrie 1930. Catalog ilustrat.
18. *Vincent van Gogh,* Museum of Modern Art, New York, 1935. Catalog bogat ilustrat, apărut sub îngrijirea lui Alfred H. Barr, Jr., cu extrase din scrisorile artistului grupate pe subiecte, o cronologie, o listă de cărţi citite de van Gogh, după cum rezultă din scrisorile sale (vezi şi pct. 151 şi 152), note ample despre lucrările expuse (cu citate din scrisorile lui van Gogh), o bibliografie selectivă. Prima expoziţie importantă din Statele Unite.
19. *Van Gogh, sa vie, son oeuvre,* catalogul unei expoziţii deschise în cadrul Expoziţiei Universale de la Paris din 1937. Număr special din „L'Amour de l'Art", apărut sub îngrijirea lui R. Huyghe, M. Florisoone şi J. Rewald. Bogat ilustrat, numeroase documente.
20. *The Art and Life of Vincent van Gogh,* Wildenstein Galleries, New York, octombrie-noiembrie 1943. Prefeţe de A. M. Frankfurter şi G. de Batz. 68 de tablouri şi 12 desene şi acuarele, majoritatea din colecţii americane, toate reproduse.
21. *Vincent van Gogh,* Museums voor Schoone Kunsten, Luik, Bergen; Paleis voor Schoone Kunsten, Bruxelles, octombrie 1946—ianurie 1947. Prefaţă de E. Langui. 171 de lucrări însoţite de note, aproape toate reproduse; ilustraţii slabe în alb-negru şi color.
22. *Catalogus Vincent van Gogh,* Stedelijk Museum, Amsterdam, nedatat. Apărut sub îngrijirea lui W. Steenhoff. Lucrări ale lui van Gogh şi ale contemporanilor săi, majoritatea din colecţia Ing. V. W. van Gogh. Ilustrat.
23. *Vincent van Gogh,* Musée de l'Orangerie, Paris, ianuarie—martie 1947. Prefaţă de R. Huyghe. 172 de tablouri şi desene, majoritatea din colecţia Ing. V. W. van Gogh şi de la Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. Ilustraţii.
24. Catalogul expoziţiei van Gogh, Kunsthalle, Basel, 1947.
25. *Works by Vincent van Gogh,* Cleveland Museum of Art, noiembrie—decembrie 1948. Prefaţă de H. S. Francis. 38 de tablouri şi 12 desene şi acuarele din colecţii americane, toate reproduse.
26. *Catalogus van 264 Werken Vincent van Gogh,* Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1949. Note despre multe din

Scanned with OKEN Scanner

lucrări, ilustrații bune în alb-negru și color. Vezi și pct. 29.

27. *Van Gogh, Paintings and Drawings,* Metropolitan Museum of Art, New York și Art Institute, Chicago, 1949—1950. Prefață de D. C. Rich, catalog și note de T. Rousseau, Jr. Numeroase ilustrații în alb-negru, 4 planșe color bune.

28. *Vincent van Gogh, Contemporary Arts Association,* Houston, Texas, februarie—martie 1951. Prefață de T. Rousseau, Jr. Ilustrații.

29. *Catalogue of 270 Paintings and Drawings of Vincent van Gogh belonging to the collection of the State Museum Kröller-Müller,* Otterlo, 1952. In lb. engleză; ilustrații. O nouă ediție, 1959; catalog detaliat cu o documentație completă privitoare la 272 de lucrări și cu un eseu despre desenele din copilărie ale lui van Gogh semnat de J. G. van Gelder; ilustrații mici.

30. *Vincent van Gogh,* Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo și Stedelijk Museum, Amsterdam, vara 1953. În majoritate lucrări din colecțiile muzeului Kröller-Müller și Ing. V. W. van Gogh; cîteva tablouri împrumutate din colecții particulare. Ilustrații bune în alb-negru și color.

31. *Vincent van Gogh,* City Art Museum, St. Louis; Philadelphia Museum of Art; Toledo Museum of Art; octombrie 1953—aprilie 1954. Prefață de Ing. V. W. van Gogh. 181 de lucrări din colecțiile Kröller-Müller și Ing. V. W. van Gogh. Ilustrații în alb-negru, 12 planșe color nesatisfăcătoare.

32. *Van Gogh et les peintres d'Auvers-sur-Oise,* Orangerie des Tuileries, Paris, noiembrie 1954—februarie 1955. Prefețe de P. Gachet și G. Bazin; note foarte complete despre fiecare lucrare prezentată de A. Chatelet; cîteva ilustrații;

33. *Van Gogh,* Wildenstein Galleries, New York, martie—aprilie 1955. Prefață de J. Rewald. Numeroase ilustrații în alb-negru, 3 planșe color mediocre.

34. *Vincent van Gogh en zijn Hollandse Tijdgenoten,* Anvers, Zaal C.A.W., mai—iunie 1955, Prefață de M.E. Tralbaut. 84 de lucrări; 25 de ilustrații în alb-negru și 13 planșe color.

35. *Vincent van Gogh,* Stedelijk Museum, Amsterdam, vara 1955. Prefață de V. W. van Gogh (aproape toate cele 243 de tablouri și desene sînt din colecția sa). Numeroase ilustrații în alb-negru, 12 planșe color nu în totalitate satisfăcătoare.

36. *Vincent van Gogh — Quelques oeuvres de l'époque 1881—1886 provenant de collections particulières néerlandaises,* Amsterdam, Galeria van Wisselingh, februarie—martie 1956. 34 de lucrări, cîteva ilustrații.

36a. *Vincent van Gogh,* Musée Cantini, Marsilia, martie—aprilie 1957, cu un text de C. Mauron despre „Vincent et Monticelli" și un studiu de J. Latour. 88 de lucrări aparținînd Fundației van Gogh.

Scanned with OKEN Scanner

36b. *Vincent van Gogh*, Municipal Art Gallery, Los Angeles, iulie—august 1957. Prefaţă de J. Rewald, 39 de lucrări din colecţii americane; ilustrat.

36c. *Vincent van Gogh — Leben und Schaffen, Dokumentation, Gemälde, Zeichnungen*, Villa Hügel, Essen, octombrie—decembrie 1957. Importantă expoziţie organizată de M. E. Tralbaut cu o amplă documentaţie fotografică adunată tot de el. Prefaţă de Tralbaut, cronologie amănunţită, genealogie, scheme geografice, numeroase ilustraţii bune. Expoziţia combina prezentarea lucrărilor originale cu fotografii ale subiectelor din realitate; notiţele din catalog sînt însoţite de comentarii detaliate. Publicaţie excelentă. Vezi deasemeni 36d, 36f şi 84d.

36d. *Vincent van Gogh — Leven en Scheppen in Beeld*, Stedelijk Museum, Amsterdam, mai—iunie 1958. Expoziţie cu documentele adunate de Tralbaut, asemănătoare cu 36c, dar cu lucrări originale diferite şi cu alte ilustraţii.

36e. *Van Gogh en Provence*, Pavillon Vendôme, Aix-en-Provence, octombrie—noiembrie 1959. 62 de lucrări din colecţia V. W. van Gogh şi de la Rijksmuseum Köller-Müller; ilustraţii.

36f. *Vincent van Gogh*, Musée Jacquemart-André, Paris, februarie—mai 1960. Expoziţie similară cu 36c şi 36d, cu documentaţia lui Tralbaut, însă cu originale şi ilustraţii diferite. Prefaţă de L. Hautecoeur.

36g. *Van Gogh Self Portraits*, Marlborough Galleries, Londra, octombrie 1960. Prefeţe de A.-M. Hammacher (vezi şi 159e) şi O. Kokoschka; ilustraţii.

36h. *Van Gogh — Aquarelles et dessins de l'époque 1881—85 provenant de collections particulières néerlandaises*, van Wisselingh & Co., Amsterdam, aprilie—mai 1961. 40 de lucrări, ilustraţii.

Vezi de asemenea:

37. *Van Gogh's grote Tijdgenoten*, Stedelijk Museum, Amsterdam şi Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, vara 1953. 65 de lucrări de Cézanne, Gauguin, Lautrec, Manet, Monet, Pissarro, Renoir şi Seurat, printre care multe lucrări puţin cunoscute. Ilustraţii bogate.

38. *Collection Theo van Gogh*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1953. Acest catalog care nu cuprinde nici o lucrare de Vincent van Gogh, prezintă 104 lucrări, dintre care unele sînt reproduse, şi printre care se află tablouri şi desene de Bernard, Bock, Corot, Daubigny, Daumier, Forain, Gauguin, Gausson, Guillaumin, Koning, Manet, Mauve, Millet, Monticelli, C. şi L. Pissarro, Raffaëlli, Lautrec, Vignon, etc., dar nu acoperă toate colecţia lui Theo van Gogh. Vezi şi pct. 243.

Scriert de van Gogh

39. O culegere completă a scrisorilor lui van Gogh a apărut recent în Olanda: *Verzamelde Brieven van Vincent van*

Scanned with OKEN Scanner

Gogh, Amsterdam, 1952—1954. Vol. I, prefață de J. van Gogh-Bonger, scrisori către fratele său între 1872 și 1882; vol. II, scrisori către fratele său între 1882 și 1885; vol. III, scrisori către fratele său între 1885 și 1890, precum și scrisori către mama artistului, către Gauguin, Signac, Russell, Aurier, etc. vol. IV, scrisori către van Rappard, către sora artistului, Wil (publicate aici pentru prima dată), către Emile Bernard, precum și scrisorile lui Theo van Gogh către Vincent și numeroase alte documente adunate de Ing. V. W. van Gogh. Scrisorile sînt publicate în versiunea lor originală, adică în limba olandeză, franceză și ocazional în engleză; unele din documentele citate sînt în germană. Bogat ilustrată cu schițe din scrisori și cu documente, indice în vol. IV; notele de subsol ar fi putut fi mai explicite. O nouă ediție conținînd două scrisori suplimentare, în numai două volume, a apărut la Amsterdam în 1955.

Traducerea engleză: *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, 3 volume, Greenwich, Conn., nedatată [1958]. Conține cîteva scrisori în plus, dar nu și documentele din vol. IV al ediției olandeze.

Unele erori de cronologie în scrisorile scrise din Haga și Nuenen au fost scoase în evidență de J. Hulsker (articole în „Maatstaf", septembrie 1958—august—septembrie 1960, și ianuarie 1961) și relatate de M. de Sablonière: *Encore une fois Vincent van Gogh*, „Museumjournaal", august—septembrie 1959, pag. 59—60; vezi și M. de Sablonière: *De Volgorde van den Brieven van Vincent van Gogh aan zijn Broeder Theo*, „Museumjournaal", noiembrie—decembrie 1960.

Ediția completă a scrisorilor artistului ne determină să clasăm ca perimate toate edițiile anterioare din corespondența sa, enumerate de Brooks în lucrarea amintită la începutul acestei bibliografii (pct. 1 la 54). Totuși, pentru cei interesați, dăm în continuare cîteva ediții anterioare din corespondența lui van Gogh:

39a. *Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard*, Paris, 1911. Ediția engleză: *Vincent van Gogh — Letters to Emile Bernard*, apărută sub îngrijirea, tradusă și cu prefață de D. Lord (pseud. pentru D. Cooper), Londra-New York, 1938. Pentru prima dată aici scrisorile sînt grupate într-o suită cronologică; ilustrații. Traducerile nu întotdeauna corecte.

39b. VINCENT VAN GOGH: *Brieven aan zijn Broeder*, Amsterdam, 1914. Prima ediție completă în trei volume, cu prefață și note de Johanna van Gogh-Bonger. Ediția engleză (tradusă în parte chiar de Johanna van Gogh-Bonger, care însă a murit înainte de a termina lucrarea); *The Letters of Vincent van Gogh to his Brother, 1872—1886*, Londra—Boston, 1927, și *Further Letters of Vincent van Gogh to his Brother, 1886—1890*, Londra—Boston, 1929.

Scanned with OKEN Scanner

39c. E. V. LUCAS: *A Wanderer's Notebook — Van Gogh again*, „Sunday Times" Londra, 17 februarie 1929. Scrisoare către H. M. Livens.

39d. *Letters to an Artist — from Vincent van Gogh to Anton Ridder van Rappard, 1881—1885*, Londra, 1936. 58 de scrisori traduse din olandeză de R. van Messel şi publicate aici pentru prima dată. Indice, ilustraţii.

39e. *Dear Theo, — The Autobiography of Vincent van Gogh*, apărută sub îngrijirea lui I. Stone, Boston, 1937. Scopul lui Stone a fost acela de a „transpune cele 1670 de pagini de material într-o carte cu continuitate, lin curgătoare, de dimensiuni normale". El a reuşit acest lucru „transpunînd" scrisorile pictorului în aşa măsură încît ele nu se mai recunosc deloc, preocupat vizibil mai mult de „lina curgere" a prozei decît de personalitatea, gîndirea şi stilul foarte propriu al lui van Gogh. În legătură cu cronica extrem de critică a lui H. Read la această carte vezi Brooks, nr. 599.

39f. F. THANNHAUSER: *Van Gogh and John Russell, Some Unknown Letters and Drawings*, „Burlington Magazine", septembrie 1938; deasemeni „L'Amour de l'Art", septembrie 1938.

39g. C. ROGER-MARX: *Lettres inédites de Vincent van Gogh et de Paul Gauguin*, „Europe", 15 februarie 1939. O lungă scrisoare importantă către Gauguin.

39h. VINCENT VAN GOGH: *Lettres à sa mère*, Paris, 1952. Mic volum de scrisori traduse din olandeză de L. Roeland; conţine deasemeni cîteva scrisori către Gauguin şi către prietenii lui van Gogh, familia Ginoux din Arles (acestea din urmă au fost pentru prima dată publicate în lucrarea de la pct. 63).

39i. J. B. de LA FAILLE: *Een onbekende Brief van Vincent* (scrisoare ilustrată către pictorul belgian Eugène Guillaume Boch), „Kroniek van Kunst en Kultur", martie 1954. Intre timp, scrisoarea a fost inclusă în noua ediţie în două volume din Verzamelde Brieven, 1955.

Mărturii ale contemporanilor

40. E. H. du QUESNE-VAN GOGH: *Persoonlijke Herinneringen aan Vincent van Gogh*, Baar , 1910. Ediţia engleză: *Personal Recollections of Vincent van Gogh*, traducere de K. S. Dreier, Londra, 1913. Scrisă de una dintre surorile pictorului, această carte prezintă interes numai pentru perioada de început a lui van Gogh; capitolele despre anii petrecuţi de pictor în Franţa nu au competenţa necesară. Ilustraţii.

41. N. B. MENDES da COSTA: *Persoonlijke Herinneringen aan Vincent van Gogh*, „Algemeene Handelsblad" (Amsterdam), 2 decembrie 1910. Traducerea germană: *Die persönlichen Erinnerungen N. B. Mendes da Costas an seinen Lateinschüler Vincent van Gogh*, „Kunst und Künstler" noiembrie 1911.

Scanned with OKEN Scanner

42. E. BERNARD: Prefețe la: *Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard*, Paris, 1911. Ele sînt scrieri anterioare ale lui Bernard apărute în „Les Hommes d'Aujourd'hui" în 1890 și în „Mercure de France" în 1893 (vezi bibliografia Bernard). Aceste texte nu sînt incluse în versiunea engleză de la pct. 39a.
43. JOHANNA VAN GOGH-BONGER: Prefață la Vincent van Gogh: *Brieven aan zijn Broeder*, Amsterdam, 1914. (vezi pct. 39b). Aceste pagini despre cumnatul ei, pe care autoarea nu l-a cunoscut decît foarte scurtă vreme, însă despre care a aflat multe lucruri de la soțul ei, sînt unul din textele cele mai sobre, cele mai frumoase și mai emoționante care s-au scris despre van Gogh.
44. M. BRUSSE: *Vincent van Gogh als Buchhandungsgehilfe*, „Kunst und Künstler", august 1914.
45. P. GAUGUIN: *Avant et Après* (scrisă la Atuana, Insulele Marchize, în 1903), Leipzig, 1918; Paris, 1923. Versiunea lui Gauguin despre șederea sa la Arles împreună cu van Gogh.
46. E. BERNARD: *Souvenirs de van Gogh*, „L'Amour de l'Art", decembrie 1924.
47. H. SCHLITTGEN: *Erinnerungen*, München, 1926. Cîteva amintiri despre Theo van Gogh și *père* Tanguy, pe care autorul i-a frecventat la Paris între 1888 și 1891.
48. M. BRAUMANN: *Bei Freunden van Goghs in Arles*, „Kunst und Künstler", 1928.
49. THEO VAN GOGH: *Lettres à son frère Vincent*, Amsterdam, 1932. Cu o biografie a lui Theo van Gogh de văduva sa. Nu conține decît 41 de scrisori (din cele cîteva sute pe care Theo i le-a scris pictorului dar pe care acesta, probabil, le-a pierdut); dintre acestea, 35 sînt ale lui Theo către Vincent (în lb. franceză), iar 5 ale Johannei van Gogh-Bonger către Vincent (în lb. olandeză, cu versiunea franceză însoțitoare). Între timp, materialul acestei cărți a fost inclus în lucrarea de la pct. 39.

    În legătură cu cîteva scrisori ale lui Theo van Gogh către Dr. Gachet vezi P. Gachet: *Deux amis des impressionnistes — Le Docteur Gachet et Murer*, Paris, 1956, pag. 106—110.

    În legătură cu o scrisoare către Gauguin vezi M. Bodelsen: *An Unpublished Letter by Theo van Gogh*, „Burlington Magazine", iunie 1957.
50. A. BREDIUS: *Herinneringen aan Vincent van Gogh*, „Oud Holland", nr. 1/1934. Scurt articol împreună cu amintirile lui Anton Hirschig, care l-a cunoscut pe van Gogh la Auvers.
51. A. S. HARTRICK: *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years*, Cambridge, 1939. Autorul i-a cunoscut atît pe van Gogh cît și pe Gauguin la Paris, 1886—88; o parte din material a fost publicat prima dată în 1916 (vezi Brooks, nr. 337).
52. T. J. HONEYMAN: *Van Gogh — a Link with Glasgow*, „The Scottish Art Review", vol. II, nr. 2/1948. Amin-

Scanned with OKEN Scanner

tirile negustorului de artă Alexander Reid, care l-a cunoscut pe van Gogh la Paris.
53. E. BERNARD: *L'enterrement de Vincent van Gogh*, „Arts-Documents", februarie 1953. Scrisoarea lui Bernard către Aurier despre înmormîntare.
54. M. GAUTHIER: *La Femme en Bleu nous parle de l'Homme à l'oreille coupée*, „Nouvelles littéraires", 16 aprilie 1953. Interviu cu d-na Guilloux, fiica hangiului Ravoux din Auvers, căreia van Gogh i-a pictat trei portrete într-o rochie albastră cînd era tînără. Vezi deasemeni A. Carrié: *La Femme en Bleu revient à Auvers*, „Nouvelles littéraires", 12 august 1954.
55. P. GACHET: *Souvenirs de Cézanne et de van Gogh — Auvers, 1873—1890*, Paris, 1953. Amintiri ale fiului doctorului Gachet. Ilustrații.
56. P. WEILLER: *Nous avons retrouvé le Zouave de van Gogh*, „Lettres françaises", 24—31 martie 1955. Articol despre Zuavul Milliet împreună cu amintirile sale despre van Gogh, scrise după moartea lui Milliet.
57. J.-N. PRIOU: *Van Gogh et la famille Roulin*, „Revue des PTT de France", mai—iunie 1955. Articol despre familia Roulin bazat pe interviurile cu fiica lui Roulin care era încă un copil pe vremea cînd van Gogh a pictat-o în brațele mamei sale.
Vezi de asemenea: 63, 66, 72 și 107.

Biografii

58. J. MEIER-GRAEFE: *Impressionisten*, München, 1907. Capitole despre Guys, Manet, van Gogh, Pissarro, Cézanne. Ulterior, autorul a publicat separat amplul capitol ilustrat despre van Gogh sub titlul:
59. J. MEIER-GRAEFE: *Vincent van Gogh*, München, 1910, 1921, 1918, 1922. Cu 50 de ilustrații mediocre.
60. J. HAVELAAR: *Vincent van Gogh*, Olanda, 1915; Zürich, 1920; Amsterdam, 1929, 1943.
61. T. DURET: *Van Gogh — Vincent*, Paris, 1916; ediția a doua „definitivă" 1919. Această biografie, depășită între timp, are meritul trist de a fi prima publicație care să includă între ilustrațiile ei mai multe tablouri și desene false, unele din ele uimitor de slabe. Constatăm astfel că flagelul falsurilor a început la mai puțin de douăzeci și cinci de ani după moartea pictorului. Pentru a face dreptate falsificatorilor trebuie spus că de atunci operele lor s-au îmbunătățit simțitor.
62. J. MEIER-GRAEFE: *Vincent*, 2 volume, München, 1912, 1925. O biografie realizată mai mult ca un roman. Ediții englezești: Londra, 1922, cu 102 planșe bune; New York, 1933, cu 61 de ilustrații slabe.
63. G. COQUIOT: *Vincent van Gogh*, Paris, 1923. Această biografie dezlînată ar fi complet depășită dacă nu ar conține unele amintiri despre van Gogh, ca de exemplu ale lui Signac, precum și diferite scrisori inedite incluse între timp însă în lucrarea de la pct. 39.
64. F. FELS: *Vincent van Gogh*, Paris, 1928.

Scanned with OKEN Scanner

65. K. PFISTER: *Vincent van Gogh — Sein Werk*, Potsdam, [1922], 1929. Cu 6 planşe color şi 62 de ilustraţii în alb-negru.
66. L. PIÉRARD: *La vie tragique de Vincent van Gogh*, Paris, 1924, 1939. Ediţia engleză, Boston—New York, 1925. Consacrată aproape în întregime perioadei timpurii din viaţa lui van Gogh, cu un accent deosebit pe şederea sa în Le Borinage [regiune a Belgiei], unde autorul a fost deputat socialist şi de unde şi-a adunat un material important. Vezi de acelaşi autor: *Van Gogh au pays noir*, „Mercure de France", 1913, şi: *Van Gogh à Anvers*, „Les Marges", ianuarie 1914.
67. G. TERRASSE: *Van Gogh — Peintre*, Paris, 1935. Bogat ilustrat. De acelaşi autor vezi prefaţă la lucrarea de la pct. 4.
68. J. REWALD: *Vincent van Gogh*, supliment al revistei „La Renaissance", iulie 1937.
69. J. de BEUCKEN: *Un portrait de Vincent van Gogh*, Liège, 1938; Bruxelles, nedatat; Paris, 1953. O biografie scrisă într-un stil reportericesc dar cu o uşoară tendinţă de romanţare; nu aduce nimic nou.
70. T. W. EARP: *Van Gogh*, Londra—Edinburgh, nedatat [1934]. 6 planşe color mediocre.
71. C. NORDENFALK: *Vincent van Gogh*, Stockholm, 1943; Copenhaga, 1946, Olanda şi Norvegia, 1947. Ediţia engleză: *The Life and Work of van Gogh*, New York, 1953. O biografie bună care, deşi nu aduce documente inedite, prezintă faptele cunoscute într-un mod clar şi logic. Bibliografie selectivă; 68 de ilustraţii, 4 planşe color mediocre, fără indice.
72. *Van Gogh raconté par lui-même et par ses amis*, vol. II, Geneva, 1947. Extrase din scrierile despre van Gogh, toate publicate anterior. Scurtă bibliografie, ilustraţii. Vol. I din această lucrare nu a apărut încă.
73. F. ELGAR: *Van Gogh — Peintures*, Paris, 1947.
74. F. HOLMER: *Van Gogh*, Stockholm, 1947.
75. A. PARRONCHI: *Van Gogh*, Florenţa, 1947.
76. G. SCHMIDT: *Vincent van Gogh, — Leben und Werk*, Berna, 1947. Ilustraţii bune deşi mici (Scherz Bücher).
77. W. WEISBACH: *Vincent van Gogh — Kunst und Schicksal*, vol. I, *Die Frühzeit* (50 ilust.), Basel, 1949; vol. II, *Künstlerischer Aufstieg und Ende* (83 ilust.), Basel, 1951. O biografie extrem de metodică şi amplă, bazată pe scrierile şi pe opera artistului. Ilustraţii bune şi bine alese, indice.
78. A. M. HAMMACHER: *Vincent van Gogh*, Amsterdam, nedatat. Text competent cu 62 de ilustraţii bune, printre care cîteva documente şi detalii de tablouri, 2 planşe color, scurtă bibliografie.
79. J. LEYMARIE: *Van Gogh*, Paris-New York, 1951. Un text foarte sistematic, însoţit de ilustraţii documentare bine alese şi urmat de cîteva scrisori ale lui van Gogh. 160 de planşe bune şi bine alese în alb-negru şi color, amplu apendice cu extrase din scrierile lui

Scanned with OKEN Scanner

Aurier, Mirbeau, Bernard, van Gogh; schemă cronologică detaliată, însoțită de referiri la tablourile reproduse în volum (dar care nu enumeră diferitele expoziții ale Independenților sau ale celor XX); note analitice despre lucrările reproduse; bibliografie amplă, listă de expoziții, indice. O carte foarte valoroasă (Tisné).

80. P. GACHET: *Vincent van Gogh aux „Indépendants"*, Paris, 1953. Cu cataloage ale lucrărilor lui van Gogh expuse la Saloanele Independenților din 1888, 1889 și 1890 precum și de la retrospectivele sale din 1891, 1905 și 1926. Ilustrații.
81. M. E. TRALBAUT: *Vincent, Theo, Johanna* [van Gogh], conferință publicată de Stedelijk Museum, Amsterdam, 1953.
82. M. de SABLONIÈRE: *Vincent van Gogh*, Amsterdam-Anvers, nedatat [1954?]. În lb. olandeză.
83. H. PERRUCHOT: *La vie de van Gogh*, Paris, 1955. Biografie conștiincioasă bazată în principal pe scrisorile lui van Gogh, cu o scurtă cronologie și o bibliografie selectivă. Fără indice, fără ilustrații.
84. L. și E. HANSON: *Passionate Pilgrim — The Life of Vincent van Gogh*, New York, 1955. Scrisă cu o înclinație regretabilă către romanțare și vădind o cunoaștere insuficientă a problemelor artei. Scurtă bibliografie, indice, 22 de ilustrații.

84a. P. MAROIS: *Le secret de van Gogh*, 1957. Text conștiincios, accesibil, deși nu conține nimic nou. Fără ilustrații, fără bibliografie, fără indice.

84b. J. HULSKER: *Who Was Vincent van Gogh?*, Haga, 1958. Lucrare mică pentru publicul larg, cu texte în limbile olandeză, engleză, franceză și germană; ilustrații.

84c. F. ELGAR: *Van Gogh*, Paris și New York, 1958. Text bun, bogat ilustrat în alb-negru și color; bibliografie, indice.

84d. M. E. TRALBAUT: *Van Gogh (le peintre par l'image)*, Paris, 1960. Alături de lucrările lui van Gogh, cartea conține numeroase fotografii ale subiectelor sale, documentelor, diferiților prieteni, etc. Această biografie în fotografii se bazează pe documentația prezentată de autor în cadrul expozițiilor organizate de el (vezi 36c, d și f).

Vezi deasement: 43, 187 și 214.

Studii medicale, de psihiatrie, etc.

85. De MEESTER: *Over kunstenaar-sijn en Vincent van Gogh*, „De Gids", 1911.
86. K. JASPERS: *Strindberg und van Gogh, Arbeiten zur angewandten Psychiatrie*, Berlin, 1922. Ediția franceză: *Strindberg et van Gogh — Hölderlin et Swedenborg*, Paris, 1953.
87. A. J. WESTERMANN-HOLSTIJN: *Die psychologische Entwicklung van Goghs*, „Imago", vol. X, nr. 4/1924.

Scanned with OKEN Scanner

88. GRUNDY: *The Childishness of van Gogh*, The „Connoisseur", vol. 68, 1924.
89. W. RIESE: *Über den Stilwandel bei Vincent van Gogh*, „Zentralblatt für die gesamte Neurologie und Psychiatrie", 2 mai 1925.
90. V. DOITEAU: *La folie de Vincent van Gogh*, „Progrès médical", n-rele 1 și 3/1926.
91. H. EVENSEN: *Die Geisteskrankheit Vincent van Goghs*, „Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychisch-gerichtliche Medizin", Berlin—Leipzig, vol. 84, 15 februarie 1926 (pag. 133—154).
92. E. LEROY: *Le séjour de Vincent van Gogh à l'Asyle de Saint-Rémy-de-Provence*, „Aesculape", mai, iunie, iulie 1926.
93. W. RIESE: *Vincent van Gogh in der Krankheit — Ein Beitrag zum Problem der Beziehung zwischen Kunstwerk und Krankheit*, „Grundlagen des Nerven und Seelenlebens", München, fascicolul 125, 1926.
94. J. THURLER: *A propos de Vincent van Gogh.* Teză de doctorat prezentată la facultatea de medicină a Universității din Geneva, 1927.
95. G. DUTHUIT: *Le drame des Alyscamps*, „L'Amour de l'Art", 1927.
96. V. DOITEAU și E. LEROY: *La folie de van Gogh*, Paris, 1928. Lucrarea se bazează pe documentele aflate în arhiva azilului din Saint-Rémy (al cărui medic-șef este Dr. Leroy), precum și pe scrisorile lui van Gogh și alte materiale aferente. Numeroase ilustrații, scurtă bibliografie. Vezi și 90, 92 și 107.
97. H. PRINZHORN: *Genius and Madness*, „Parnassus", ianuarie 1930.
98. BATAILLE: *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh*, „Documents", nr. 8/1930.
99. HUTTER: *De vijf diagnoses van de ziekte van Vincent van Gogh*, „Nederlandsch Tijdschrift voor Geneeskunde", 1931.
100. MEERLOO: *De dianostische strijd over Vincent van Gogh*, „Psychiatrische en Neurologische Bladen", 1931.
101. A. BADER: *Künstlertragik — Karl Stauffer und Vincent van Gogh*, Basel, 1932.
102. MINKOWSKA: *Van Gogh — Les relations entre sa vie, sa maladie et son oeuvre*, „L'Evolution psychiatrique", vol. III, 1932.
103. RIJNSABURO SHIKIBA: *Vincent van Gogh — Viața și psihoza*, Tokio, 1932. În lb. japoneză.
104. E. SCHINDELER: *Van Gogh's „Insanity"*, „Museum of Modern Art Bulletin", decembrie 1935.
105. J. BEER: *Essai sur les rapports de l'art et de la maladie de Vincent van Gogh*; teză de doctorat, Strasbourg, 1936. Vezi și 115.
106. COCHRANE: *Van Gogh's Madness*, „Art Digest", 15 aprilie 1936.
107. V. DOITEAU și E. LEROY: *Vincent van Gogh et le drame de l'oreille coupée*, „Aesculape", iulie 1932.

Scanned with OKEN Scanner

Citează amintirile poliţistului care a primit urechea tăiată a lui van Gogh la bordelul din Arles.

108. S. HEDENBERG: *Van Gogh, om hans sjukdom och konst*, „Svenska Läkartidningen", vol. XXXV, 1938.

109. M. ROSE şi M. J. MANNHEIM: *Vincent van Gogh im Spiegel seiner Handschrift*, Basel—Leipzig, 1938. Cu numeroase reproduceri în facsimil ale scrisorilor lui van Gogh.

110. G. KRAUS: *Vincent van Gogh en de Psychiatrie*, „Psychiatrische en Neurologische Bladen", septembrie—octombrie 1941. Discuţie amplă (în lb. olandeză) despre teoriile privitoare la boala lui van Gogh, urmată de o bibliografie exhaustivă pe care această secţiune se sprijină masiv. (Bibliografia lui G. Kraus mai cuprinde şi un număr de lucrări generale de psihiatrie şi despre relaţia dintre geniu şi demenţă, necitate aici.)

111. A. J. KAES: *Een vergelijkend onderzoek naar de beeldende kunst van gezonden en geesteszieken*, Arnhem, 1942.

112. W. NIGG: *Religiöse Denker — Kierkegaard, Dostojewski, Nietzsche, van Gogh*, Berna—Leipzig, 1942.

113. W. BORN: *The Art of the Insane*, „Ciba Symposia", ianuarie 1946.

114. D. E. SCHNEIDER: *Psychic Victory of Talent — A Psychoanalytic Evaluation of van Gogh*, „College Art Journal", 1950, nr. 9. (Cu un răspuns al lui Buckman, *ibid.*, nr. 10).

115. J. BEER: *Diagnosis of the Tragedy*, „Art News Annual", 1950. Vezi şi pct. 105.

116. C. MAURON: *Notes sur la structure de l'inconscient chez Vincent van Gogh*, „Psyché", n-rele 75—78, ianuarie—aprilie 1953. Studiu foarte important.

117. C. MAURON: *Vincent et Theo van Gogh — Une symbiose*; conferinţă publicată de „Instituut voor moderne Kunst", Amsterdam, nr. 1/1953.

118. G. KRAUS: *The Relationship between Theo and Vincent van Gogh*; conferinţă găzduită şi publicată de Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1953.

119. G. AIGRISSE: *La Ronde des prisonniers*, „De Tafel Ronde", număr special van Gogh, mai—iunie 1955. Extrase dintr-o teză prezentată la Institut International de Psychologie din Geneva. (În legătură cu acest subiect vezi G. Bazin: *Van Gogh s'est suicidé pour ne pas tuer Theo*, „Arts", 1—7 mai 1957). Autorul vede în copia lui van Gogh după tabloul lui Doré [vezi ilustraţia de la pag. (353)] un exemplu semnificativ pentru dorinţa pictorului de a se întoarce în pîntecele mamei sale şi în acelaşi timp de a scăpa din el încercînd să se identifice cu soarele, simbol al tatălui Ideal. Acest studiu psihanalitic ne face să ne întrebăm dacă autorul lui este suficient de informat despre problemele artei lui van Gogh. Vezi deasemeni pct. 120 şi 121.

Scanned with OKEN Scanner

120. G. AIGRISSE: *Psychanalyse de Vincent van Gogh*; scurt articol în „Het" *cahier — de nevelvlek*, Anvers, număr special van Gogh, mai—iunie 1955. Vezi pct. 119.
121. G. AIGRISSE: *Une interprétation jungienne de van Gogh*, C. G. Jung (Festschrift), Bruxelles, 1955. Vezi pct. 119.
121a. L. ROELANDT: *Vincent van Gogh et son frère Theo*, Paris, 1957. Este un studiu extrem de tendențios care încearcă să demonstreze că raporturile dintre cei doi frați au fost alterate de neînțelegeri și dezacorduri și că văduva lui Theo a selectat scrisorile lui Vincent pentru publicare în așa fel încît să-și plaseze soțul într-o lumină favorabilă. Deși anumite probleme sînt abil discutate iar numeroasele citate bine alese, prejudecățile autorului dăunează părților credibile ale teoriei sale. Cartea examinează în mare amănunțime raporturile dintre cei doi frați înainte de venirea lui Vincent la Paris, în schimb este mult mai puțin convingătoare cînd se referă la anii ulteriori decisivi, în care cei doi frați au fost foarte apropiați unul de altul. Fără ilustrații, fără bibliografie, fără indice. Vezi și pct. 246.
121b. H. GASTAUX: *La maladie de Vincent van Gogh envisagée à la lumière des conceptions nouvelles sur l'épilepsie psychomotrice*, „Annales médicopsychiatriques", 1956, 2, 196.
121c. A. KUHN-FOELIX: *Vincent van Gogh — Eine Psychographie*, Bergen II, Obb., 1958.

Studii de stil

122. A. AURIER: *Les isolés — Vincent van Gogh*, „Mercure de France", ianuarie 1890; reprodus în *Oeuvres posthumes*, Paris, 1893.
123. E. BERNARD: *Vincent van Gogh*, „Les Hommes d'Aujourd'hui", nr. 390, vol. 8, 1890.
124. O. MIRBEAU: *Vincent van Gogh*, „Echo de Paris", 31 martie 1891; reprodus în: *Des artistes*, vol. I, Paris, 1922 și în lucrarea de la pct. 72.
125. C. SAUNIER: *Vincent van Gogh*, „L'Endehors", 24 aprilie 1892.
126. H. von HOFMANNSTAHL: *Die Farben (Aus den Briefen eines Zurückgekehrten*, [Paris], 26 mai 1901); *Gesammelte Werke*, vol. II, Berlin, 1924, pag. 210—214. Traducerea franceză la pct. 72, pag. 142—148.
127. J. MEIER-GRAEFE: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart, 1904. Capitol despre van Gogh.
128. J. COHEN-GOSSCHALK: *Vincent van Gogh*, „Zeitschrift für bildende Kunst", 1908.
129. M. DENIS: *De Gauguin et de van Gogh au classicisme*, „L'Occident", mai 1909; reprodus în *Théories*, Paris, 1912, pag. 154—170.
130. R. MEYER-RIEFSTAHL: *Vincent van Gogh*, „Burlington Magazine", noiembrie și decembrie 1910.

Scanned with OKEN Scanner

131. P. GODET: *Vincent van Gogh*, „L'Art décoratif", septembrie 1911.
132. L. COELLEN: *Die neue Malerei*, München, 1912. Capitol despre van Gogh și Cézanne.
133. W. HAUSENSTEIN: *Van Gogh und Gauguin*, Stuttgart-Berlin, 1914.
134. H. HERTZ: *Van Gogh*, „Art in America", august 1923.
135. R. FRY: *Transformations — Critical and Speculative Essays on Art*, Londra, 1926. Capitol despre van Gogh. Ediție nouă, New York, 1956.
136. W. F. DOUWES: *Vincent van Gogh*, Amsterdam, nedatat [1930]. 62 de ilustrații.
137. K. SCHEFFLER: *Van Gogh als Grenzstein*, „Kunst und Künstler", aprilie 1932.
138. W. PACH: *Vincent van Gogh, — A Study of the Artist and His Work in Relation to His Times*, New York, 1936.
139. C. CUNNINGHAM: *Roulin the Postman by van Gogh*, „Bulletin of the Museum of Fine Arts", Boston, februarie 1936.
140. J. REWALD: *Van Gogh en Provence*, „L'Amour de l'Art", octombrie 1936. Juxtapunere de fotografii și motive de inspirație; vezi deasemeni pct. 114 și 150.
141. F. NOVOTNY: *Van Gogh's Teekeningen van het „Straatje to Saintes-Maries"*, „Maandblad voor Beeldende Kunsten", decembrie 1936. Articol important; vezi și pct. 155.
142. M. FLORISOONE: *Van Gogh*, Paris, 1937. O abordare din punct de vedere filozofic a tragediei personale și artei lui van Gogh. Bogat ilustrată, reproduceri bune; bibliografie selectivă.
143. W. GAUNT: *Vincent, An Appreciation of van Gogh*, „London Studio", decembrie 1938.
144. J. REWALD: *Van Gogh versus Nature*, „Art News", 1—14 aprilie 1942; vezi deasemeni pct. 140 și 150.
144a. M. SCHAPIRO: *On a Painting of van Gogh*, „View", toamna 1946; reprodus în „Prospectives", vol. I, nr. 1/1952.
145. C. NORDENFALK: *Van Gogh and Sweden*; C. Derkert: *Theory and Practice in van Gogh's Dutch Painting*; C. Derkert, H. Eklund și O. Reutersvärd: *Van Gogh's „Landscape with Corn Shocks"*; A. Meyerson: *Van Gogh and the School of Pont-Aven*, „Konsthistorisk Tidskrift", decembrie 1946, număr special: *Swedish van Gogh Studies* (în lb. engleză). O suită de articole foarte interesante și bogat ilustrate.
146. J. G. van GELDER: *Vincent van Gogh — The Potato Eaters*, Londra, nedatat [1947?]. Cu 18 ilustrații după desene, studii și detalii din cea mai importantă lucrare de început a lui van Gogh.
147. M. E. TRALBAUT: *Vincent van Gogh in zijn Antwerpsche Periode*, Amsterdam, 1948. Cu 57 de ilustrații după documente și lucrări ale artistului, printre care multe schițe inedite. Rezumate amănunțite ale scri-

Scanned with OKEN Scanner

sorilor lui van Gogh din Anvers. 4 planşe color mediocre, indice.
148. M. BUCHMANN: *Die Farbe bei Vincent van Gogh*, Zürich, 1948. Un studiu al culorii în pictura lui van Gogh pornind de la analiza diferitelor tablouri şi a unor citate din scrisorile lui. Excelentă analiza. Capitol despre locul lui van Gogh în istoria artei. Bibliografie.
148a. C. NORDENFALK: *Van Gogh and Literature*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", Londra, 1948.
149. W. HAUSENSTEIN şi G. JEDLICKA: *Vincent van Gogh — „Sommerabend bei Arles"*, în: *Hauptwerke des Kunstmuseums Winterthur*, Winterthur, 1949.
150. W. GAUNT: *The Man and His Time*; J. Rewald: *The Artist and the Land*; S. Spender: *The Painter and the Poet*; J. Beer: *Diagnosis of the Tragedy*; M. Pease: *The Hand and the Brush*, „Art News Annual", număr special van Gogh 1950. Bogat ilustrat. Reeditat ca album cu 19 planşe color: *Van Gogh*, New York, 1953.
151. F. BONGER-van der BORCH van VERWOLDE: *Vincent van Gogh als Lezer*, „Maandblad voor Beeldende Kunsten", martie 1950.
152. J. SEZNEC: *Literary Inspiration in van Gogh*, „Magazine of Art", decembrie 1950.
153. O. GUASTALLA: *Essai sur van Gogh*, Paris, 1952, neilustrat.
154. F. NOVOTNY: *Die Popularität van Goghs*, „Alte und Neue Kunst", nr. 2/1953.
155. F. NOVOTNY: *Reflections on a Drawing by van Gogh*, „The Art Bulletin", martie 1953. Vezi şi pct. 141.
156. P. GACHET: *Van Gogh à Auvers — Histoire d'un tableau*, Paris, 1953. Despre tabloul lui van Gogh *D-ra Gachet la pian*, a cărui eroină este sora autorului; ilustraţii.
157. W. J. de GRUYTER: *Theo and Vincent van Gogh* (în lb. engleză); M. E. Tralbaut: *Van Gogh's Japanisme* (în lb. olandeză, cu ilustraţii foarte interesante); J. Leymarie: *Symbole et réalité chez van Gogh*. Număr din Mededelingen (Haga) consacrat Simpozionului van Gogh, n-rele 1—2/1954. Vezi şi pct. 245.
158. M. E. TRALBAUT: *Vincent van Gogh in het Caf'eone' of het raakpunt met Raffaëlli*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1955. Cu 24 de ilustraţii printre care 9 schiţe necunoscute din perioada pariziană a pictorului.
159. V. W. van GOGH: *Madame Roulin — La Berceuse — door Vincent van Gogh en Paul Gauguin*, „Museumjournaal", (Olanda), octombrie 1955.
159a. D. COOPER: *Two Japanese Prints from Vincent van Gogh's Collection*, „Burlington Magazine", iunie 1957.
159b. M. de SABLONIÈRE: *Inleiding tot de Kunst van Gogh*, Amsterdam, 1958.
159c. L. GANS: *Vincent van Gogh en de Schilders von de „Petit Boulevard"*, „Museumjournaal", IV, decembrie 1958.

Scanned with OKEN Scanner

159d. J. STELLINGWERFF: *Werkelijkheid / Grondmotif bij Vincent Willem van Gogh*, Amsterdam, 1959 (Teză de doctorat cu 21 de ilustrații, indice).

159e. A.-M. HAMMACHER: *Van Gogh, Selbstbildnisse*, Stuttgart, 1960. Volum de mici dimensiuni cu 16 ilustrații (vezi și pct. 36g).

159f. F. NOVOTNY: *Die Bilder van Goghs nach fremden Vorbildern*, în Festschrift Kurt Badt, Berlin, 1961.

159g. K. BADT: *Die Farbenlehre van Goghs*, Köln, 1961. O carte importantă cu 32 de ilustrații în alb-negru și color.

Vezi de asemenea: 59, 65, 76, 77, 212, 216 și 249.

Studii despre falsuri

Vezi în special pct. 3

160. P. FIERENS: *Les faux van Gogh*, „Journal des Débats", 25 aprilie 1930.

161. E. FAURE: *A propos des faux van Gogh*, „L'Art vivant", aprilie 1930.

161a J. B. de LA FAILLE: *Réponse à l'article de M. Elie Faure*, „L'Art vivant", 1930.

162. G. POULAIN: *Dans le maquis des faux*, „Comoedia", 10 decembrie 1931. Interviu cu pictorița Judith Gérard, fiica vitregă a prietenului lui Gauguin, Molard, care declară că a făcut o copie după „Autoportretul" lui van Gogh (Hyperion 508) avînd drept original tabloul (Hyperion 505) pe care Gauguin l-a lăsat părinților ei.

163. C. VETH: *Schoon schip — expertise naar echtheid en onechtheid inzake Vincent van Gogh*, Amsterdam, 1932. Traducerea germană: *Falsche Expertisen? Falsche Experten?*, Berlin, nedatat [1932?].

164. A. PFANNSTIEL și M. J. SCHRETLEN: *Van Gogh's „Jardin de Daubigny"*, „Maandblad voor Beeldende Kunsten", mai 1935.

165. A. HENTZEN: *Der Garten Daubignys von Vincent van Gogh*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte", vol. IV, 1935.

166. W. ÜBERWASSER: *Le jardin de Daubigny, das letzte Hauptwerk van Goghs*, Basel, 1936. O discuție amănunțită asupra autenticității celor două versiuni, concluzia fiind defavorabilă versiunii F. 776 (Hyperion nr. 758) (vezi și pct. 3). Bogat ilustrată. (Afirmația lui Brooks din lucrarea sa de la pct. 1 (nr. 728, pag. 56] că Überwasser ar fi un pseudonim al lui R. Staechelin, proprietarul celeilalte versiuni declarate aici ca fiind singura autentică, este total nefondată.) Studiul a provocat și controverse ulterioare.

167. A. HENTZEN: *Nochmals „der Garten Daubignys" von Vincent van Gogh*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte", vol. V, 1936.

167a M. de SABLONIÈRE: *Over echte en valse van Goghs*, „Vrij Niederlande", 23 decembrie 1950. Vezi de asemeni cele două mici publicații ale aceluiași autor: *Een „echte" van Gogh* , Leida, 1948, și: *Over u een Studie bij Kaarslicht*, Leida, 1954.

Scanned with OKEN Scanner

168. M. M. van DANTZIG: *Vincent? — A New Method of Identifying the Artist and His Work and of Unmasking the Forger and His Products*, Amsterdam, nedatat [1953?] (în lb. engleză). Autorul a stabilit o listă de 93 de „trăsături caracteristice" ale tablourilor lui van Gogh, la care se adaugă alte 82, împărțite pe subiecte și în trei mari etape ale creației sale. Examinînd fiecare tablou în parte în lumina acestor trăsături caracteristice și stabilind pe cale matematică trăsăturile lor „pozitive" și „negative" într-un sistem de procente, el susține că poate distinge o lucrare autentică de una falsă. Se pune însă problema dacă textul pur mecanic propus de autor poate înlocui în mod adecvat experiența vizuală și puterea de pătrundere care nu se cîștigă decît printr-un studiu atent al operei artistului. 36 de ilustrații mici (vezi pct. 175a).

169. L. ANFRAY: *Plus de 500 tableaux de Vincent van Gogh ont échoué à la brocante*, „Arts-Documents", februarie 1953. Autorul acestui articol este un ofițer de marină francez în rezervă care s-a interesat numai recent de opera lui van Gogh, după ce a descoperit la piața de vechituri din Paris un tablou pe care el și J.B. de La Faille îl atribuie acestui pictor. Autorul abordează subiectul dintr-un punct de vedere strict logic și făcînd apel numai într-o măsură foarte restrînsă la analiza bazată pe cunoștințele sale artistice. Ca urmare, materialele sale (vezi mai jos pct. 170—174, 241, 242 și 244), în loc să limpezească lucrurile, mai rău le încurcă. Împreună cu de La Faille, acest autor a scos în 1957 „Les Cahiers de van Gogh" (au apărut două numere), pline de polemici.

170. L. ANFRAY: *„Les Mangeurs de Pommes de Terre" dans l'oeuvre de Vincent van Gogh*, „Arts-Documents", aprilie 1953.

171. L. ANFRAY: *Van Gogh — Catalographie de son oeuvre* „Arts-Documents", decembrie 1953.

172. L. ANFRAY: *Méthode d'examen d'un tableau*, „Arts-Documents", decembrie 1953 ianuarie 1954.

173. L. ANFRAY: *Une énigme van Gogh*, „Arts-Documents", decembrie 1953, martie 1954, iunie 1954.

174. L. ANFRAY: *La vérité torturée*, „Arts-Documents", aprilie și mai 1954.

175. L. GANS: *Een vermeende versie van „de Aardappeleters" — onjuiste interpretatie van van Gogh's brieven*, „Museumjournaal", decembrie 1955. O excelentă combatere a teoriilor lui Anfray.

175a. *Expertise et Contre-Expertise d'un van Gogh par M. van DANTZIG, H. L.C. JAFFÉ et A. M. HAMMACHER*, „Connaissance des Arts", octombrie 1957. În acest caz particular, metoda lui van Dantzig (vezi pct. 168) se dovedește a fi la fel de subiectivă ca și metoda „neștiințifică" pe care urmărea s-o înlocuiască.

175b. L. ANFRAY: *Guerre froide autour d'un portrait de van*

Scanned with OKEN Scanner

Gogh — „Etude à la bougie", „Les Cahiers de van Gogh", nr. 2, nedatat [1957]. Vezi şi pct. 167a.

Vezi de asemenea: 61, 145 şi 198.

În legătură cu falsurile *vezi de asemenea*: Brooks [pct.1], n-rele 57, 135, 170, 236, 300, 301, 322, 354, 421, 427, 428, 429, 430, 434, 435, 518, 637, 640, 641, 642, 647, 648, 650, 651, 673, 695 şi 704.

Reproduceri

176. H. P. BREMMER: *Vincent van Gogh — Vier-en-twintig teekeningen mit zijn Hollandsche periode*, Amsterdam, 1907. Cel mai vechi album consacrat artistului, cu 24 de planşe slabe după desene din perioada sa olandeză.
177. H. P. BREMMER: *Vincent van Gogh*, prefaţă la un album de reproduceri slabe, Amsterdam, 1911.
178. H. P. BREMMER: *Vincent van Gogh — Reproducties naar zijn werken in de verzameling van Mevrouw H. Kröller-Müller*, publicat particular la Haga, 1919. Prima publicaţie despre colecţia Kröller-Müller, în constituirea căreia Bremmer a jucat un rol important şi care de atunci a devenit Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (vezi pct. 26 şi 29). Multe planşe bune.
179. *Vincent van Gogh*, 16 facsimile după desene şi acuarele publicate de Marées-Gesellschaft, München, 1919. Prefaţă de O. Hagen. Reproduceri de mare clasă.
180. C. GLASER: *Vincent van Gogh*, Leipzig, 1921 (Seemann).
181. G. F. HARTLAUB: *Vincent van Gogh*, Berlin, 1922, 1930. 49 de ilustraţii mici, corecte, dar necronologic aranjate.
182. R. GREY: *Van Gogh*, Roma (în lb. engleză) şi Paris, 1924. Planşe mici.
183. F. FELS: *Vincent van Gogh*, Paris, 1924. 20 de planşe foarte slabe şi mici.
184. *Vincent van Gogh*, Seemanns Künstlermappe nr. 66, Leipzig, [1924]. 8 planşe color cu o prefaţă de A. Seemann.
185. J. H. NIJLAND: Album cu 24 de reproduceri după desene din perioada olandeză a lui van Gogh, Amsterdam, 1924. Vezi şi pct. 12.
186. W. GEORGE: *Van Gogh*, Paris, nedatat. Scurtă prefaţă cu 24 de planşe mediocre (Album d'art Druet),
187. R. COLIN: *Van Gogh*, Paris, 1925; ediţia engleză, Londra—New York, 1926. 40 de planşe mici şi mediocre, bibliografie.
188. *Vincent van Gogh* — reproduceri facsimilate după acuarele şi desene, publicate de Marées-Gesellschaft. München, 1926. Reproduceri excepţionale.
189. J. MEIER-GRAEFE: *Vincent van Gogh der Zeichner*, Berlin, 1928. Prefaţă lungă, 52 de planşe bune aranjate cronologic.
190. A. BERTRAM: *Vincent van Gogh*, Londra—New York, 1929. 24 de planşe mici.

Scanned with OKEN Scanner

191. F. KNAPP: *Vincent van Gogh*, Leipzig, 1930. 28 de planşe alb-negru şi 16 color (Velhagen & Klasing Künstler Monographien).
192. C. TERRASSE: Prefaţă la un album van Gogh, Paris—Leipzig, 1931. 8 planşe color.
193. KARDAS: *Van Gogh à Arles*, „L'Art vivant", septembrie 1933. Vezi de acelaşi fotograf: *Subjects of van Gogh As They Appear Today*, „London Studies", august 1934.
194. L. PIÉRARD: *Vincent van Gogh*, Paris, 1936. Planşe mici dar bune, aranjate necronologic. (Collection des Maîtres).
195. G. BENSON: Prefaţă la albumul *Vincent van Gogh* cu 12 planşe color publicat de The New York Graphic Society, New York, 1936.
196. W. UHDE: *Vincent van Gogh*, Viena, 1936. Volum amplu cu planşe în alb-negru excelente dar slabe color după tablouri, desene şi acuarele, necronologic aranjate. (Phaidon)
197. L. VITALI: *Vincent van Gogh*, Milano, 1936. Planşe mici şi o bibliografie extrem de întinsă deşi nu totdeauna exactă de G. Scheiwiller (vezi şi pct. 204 şi 205).
198. INOSOUKE HAZAMA (comentarii de): *Recueil important des oeuvres de Vincent van Gogh*, Tokio, [1936], în lb. franceză şi japoneză, 3 volume de planşe color slabe. Vol. I, *Paysage;* vol. II, *Portraits et Nus* (20 de planşe cuprinzînd cîteva din copiile lui van Gogh dar nici un nud); vol. III, *Nature morte* (20 de planşe inclusiv ale unor falsuri).
199. J. KLEIN: *Vincent van Gogh*, New York, [1937]. Album de reproduceri cu prefaţă.
200. A. DORNER: *Vincent van Gogh — Blumen und Landschaften*, Berlin (1937), 10 planşe color.
201. R. HUYGHE: *Van Gogh*, Paris, nedatat [1937]. Album cu 30 de excelente reproduceri în alb-negru după desene şi acuarele, cu o scurtă prefaţă.
202. R. HUYGHE: *Vincent van Gogh*, „L'illustration", decembrie 1937. Numeroase planşe color.
203. A. M. ROSSET: *Van Gogh*, Amsterdam-Anvers-Paris, 1941.
204. M. VALSECCHI: *Vincent van Gogh*, Milano, 1944. Planşe mici şi destul de slabe după desene şi acuarele: bibliografie de G. Scheiwiller (vezi pct. 197 şi 205).
205. R. FRANCHI: *Vincent van Gogh*, Milano, 1944. 33 planşe mici şi slabe genealogie şi cronologie; bibliografie de G. Scheiwiller (vezi pct. 197 şi 204).
206. L. HAUTECOEUR: *Van Gogh*, Monaco-Geneva, 1946. 100 de planşe mediocre spre slab în alb-negru şi color, aranjate mai mult sau mai puţin cronologic (multe din legendele ilustraţiilor inexacte). Bibliografie.
207. E. BRINER: *Vincent van Gogh*, Zürich, 1947. Două mici albume cu cîte un text scurt şi comentarii şi cîte 6 planşe bune color fiecare.
208. A. RÜDLINGER: *Vincent van Gogh*, Berna, 1947.

Scanned with OKEN Scanner

24 de desene și litografii cu extrase din scrisorile lui van Gogh.
209. P. FIERENS: *Van Gogh*, Paris—New York, 1947. Scurtă prefață și 32 de planșe color mediocre spre slab.
210. W. MUENSTERBERGER: *Vincent van Gogh — Drawings, Pastels, Studies, Bussum* — New York, 1947. 106 planșe bune în alb-negru, cîteva planșe color mediocre.
211. P. JAMES: *Van Gogh*, Londra, 1948. Prefață și note, 11 planșe color corecte (Faber Gallery).
212. M. SCHAPIRO: *Vincent van Gogh*, New York, 1950. 50 de planșe mari color bune, aranjate cronologic și însoțite de comentarii pătrunzătoare, cu o prefață, ilustrată cu excelente reproduceri în alb-negru după desene și acuarele (Abrams).
213. M. SCHAPIRO: *Vincent van Gogh*, New York, nedatat. Album cu 10 planșe color publicate anterior la pct. 212 (Abrams).
214. F. S. WIGHT: *Van Gogh*, New York, nedatat. Text biografic și 34 de reproduceri bune în alb-negru, 12 planșe color mediocre. Bibliografie selectivă.
215. *Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le docteur Gachet*, număr special din „L'Amour de l'Art", Paris, 1952. Excelente reproduceri în alb-negru și color, detalii mărunte din tablouri, fotografii, documente.
216. C. ESTIENNE: *Van Gogh*, Geneva, 1953. Studiu asupra stilului lui van Gogh cu un text biografic de C.H. Sibert. Numeroase planșe color mici. Bibliografie selectivă, listă de expoziții, indice.
217. A. ANDRIESSE: *The World of van Gogh*, Haga, 1953. Prefață de W. J. de Gruyter. Volum cu fotografii splendide, majoritatea din Provența și din Auvers, descriind viața artistului fără însă a încerca să-i reproducă motivele de inspirație.
218. A. M. HAMMACHER: *Van Gogh*, Milano, 1953. 34 de planșe excelente după desene bine alese, aranjate cronologic.
219. A. HAMMACHER: *Van Gogh — The Land Where He was Born and Raised*, Haga, 1953. Volum de mici dimensiuni cu fotografii documentare.
220. D. COOPER: *Drawings and Watercolours by Vincent van Gogh*, Basel-New York, 1955. Planșe color corecte cu comentarii.
220a. R. COGNIAT: *Van Gogh*, New York, 1959. Mică biografie cu 36 de planșe color.
220b. H. W. GROHN: *Vincent van Gogh*, Leipzig, 1959 (ediția a doua). Studiu amplu cu numeroase planșe în alb-negru și color.
220c. P. HUISMAN: *Van Gogh — Portraits*, Lausanne, 1960. 28 de planșe color.

Vezi de asemenea: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 39, 55, 58, 59, 65, 67, 71, 76, 77, 78, 79, 96, 140, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 156, 157, 158, 249 și 250.

Scanned with OKEN Scanner

221. A. H.: *Les XX*, „La Wallonie", 1890, pag. 133.
222. FRANCIS: *Exposition van Gogh chez Le Barc de Boutteville*, „La Vie moderne", 24 aprilie 1892.
223. G. MERKI: *Apologie pour la peinture*, „Mercure de France", iunie 1893. Atacuri la adresa lui van Gogh, Gauguin, Signac.
224. T. NATANSON: *Exposition van Gogh*, „Revue blanche", 1895, vol. 8, pag. 572. Despre o expoziţie organizată de Vollard.
225. J. MEIER-GRAEFE: articol despre van Gogh în „Die Insel", mai 1900.
226. L. HEVESI: *Vincent van Gogh*, articol publicat la 17 ianuarie 1906 despre o expoziţie deschisă la Galerie Miethke, Viena, reprodus în L. Hevesi: Altkunst-Neukunst-Wien 1894—1908, Viena, 1909, pag. 526—529.
227. A. SHERVASCHIDZE: *Van Gogh*, „Apollon", septembrie 1913 (în lb. rusă).
227a. H. F. E. VISSER: *De Literatur over Vincent van Gogh*, „De Beweging", Amsterdam, mai-iunie 1917.
228. W. PACH: *Vincent van Gogh*, „International Studio", noiembrie 1920.
229. S. STREICHER: *Vincent van Gogh*, Zürich—Leipzig, [1928].
230. E. LEROY: *La Provence et van Gogh*, „Revue des Pays d'oc", iunie 1932.
231. K. MITERWA: *Gauguin i van Gogh w Arles*, „Glos Plastikow", decembrie 1935 (în lb. poloneză).
232. J. REWALD: *Les amitiés de Vincent van Gogh et ses lettres à van Rappard*, „Le Point", noiembrie 1937.
233. E. BLOMBERG: *Den barocke van Gogh*, „Konstrewy", vol. XX, nr. 3/1944.
234. R. JOSEPHSON: *Vincent van Gogh, naturalisten*, Stockholm, 1944.
235. BRIELLE, FIERENS şi DORIVAL: articole despre van Gogh în „Les Beaux-Arts" (Bruxelles), nr. 348, 1946.
236. FRANCIS JOURDAIN: *A propos de Vincent van Gogh*, „Arts de France", nr. 11—12, nedatat. Cîteva amintiri ale lui *père* Tanguy.
237. A. ARTAUD: *Van Gogh, le suicidé de la société*, Paris, 1947.
238. M. ARLAND: *Chronique de la peinture contemporaine*, Paris, 1949. Scurt capitol despre van Gogh.
239. J. REWALD: *Gachet's Unknown Gems Emerge*, „Art News", martie 1952. Despre Gachet şi colecţia sa, ilustrat.
240. P. COURTHION: *Van Gogh écrivain*, „Arts-Documents", martie 1953.
241. L. ANFRAY: *L'évolution picturale de van Gogh*, „Arts-Documents", martie, august—septembrie şi octombrie 1953. În legătură cu Anfray vezi pct. 169.

Scanned with OKEN Scanner

242. L. ANFRAY: *Hommage à Vincent van Gogh*, „Arts-Documents", iunie 1953.
243. V. W. van GOGH: *Theo van Gogh without Vincent*, „Art News", octombrie 1953. Vezi și pct. 38.
244. L. ANFRAY: *Vincent van Gogh devant ses contemporains et devant la postérité*, „Arts-Documents", noiembrie 1953.
245. M. E. TRALBAUT: *Vincent van Gogh*, imprimat particular pentru P. Péré, Anvers, 1953. Culegere de studii despre van Gogh, în special despre „japonaiseries"-le sale (în lb. olandeză și franceză). Vezi deasemeni pct. 147, 157, 158, 247 și 251.
245a. M. FLORISOONE: *Vincent van Gogh, peintre de Zouaves*, „Revue internationale d'histoire militaire", nr. 13, 1953.
246. L. ROELANDT: *La légende des frères van Gogh*, „Arts-Documents", martie 1954. O încercare de a minimaliza importanța rolului jucat de Theo van Gogh în viața fratelui său. Autorul anunță și o carte despre același subiect.
246a. M. GUERRISI: *L'errore di Cézanne*, Pisa, 1954. Capitole despre Cézanne, van Gogh, Gauguin, Matisse, Piccasso.
247. M. E. TRALBAUT: *In van Gogh's voetspoor te Nuenen en omgeving*, „De Toerist", Anvers, 16 aprilie, 1 mai și 1 iunie 1955.
248. *11 × Vincent van Gogh*, „De Tafel Ronde", număr special van Gogh, Anvers, nr. 8—9, mai—iunie, 1955. Articole de V. W. van Gogh, G. Aigrisse (vezi pct. 119), M. Florisoone, J. G. van Gelder (despre desenele de început ale lui van Gogh), H. Jaffé, M. de Sablonière (articol important despre Sien), H. Sandberg, M. E. Tralbaut și alții. Unele documente noi și ilustrații.
249. „Het cahier — de nevelvlek", număr special van Gogh, Anvers, mai—iunie 1955. Dintre colaboratori: V. W. van Gogh, M. E. Tralbaut, J. Vandiest, C. Mauron, M. de Sablonière, R. Magritte, G. Aigrisse [vezi pct. 120], E. Buckman, etc. Printre ilustrații cîteva schițe inedite van Gogh.
250. H. PERRUCHOT: *La fin énigmatique de van Gogh*, „L'Oeil", octombrie 1955.
251. M. E. TRALBAUT: *Van Gogh & Gauguin*, tipărit particular pentru P. Péré, Anvers, 1955. Reeditări ale unor articole în limbile olandeză și franceză, împreună cu o listă a publicațiilor despre van Gogh. (Titlul poate induce în eroare: cartea nu se ocupă de raporturile dintre cei doi pictori.) Vezi și 245.
251a. P. GACHET: *Deux amis des impressionnistes, le Docteur Gachet et Murer*, Paris, 1956.
251b. H. L. C. JAFFÉ: *L'apport de van Gogh à la critique d'art*, în *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, 1956, vol. II.
251c. M. E. TRALBAUT: *Van Gogh, début et évolution* (în lb. franceză); *van Gogh & Rembrandt* (în lb. olandeză),

Scanned with OKEN Scanner

tipărite particular pentru P. Péré, Anvers, ianuarie 1957.

251d. „Les Cahiers de van Gogh", Geneva, nedatat [1957]. Au apărut n-rele 1 și 2; vezi pct. 169.

251e. F. WÜRTENBURGER: *Vom milieubedingten zum existentialistischen Künstlertum*, Studium General, 1958, Heft 2.

251f. J. HULSKER: *Van Gogh's dramatische Jaren in den Haag*, „Maatstaf", septembrie 1958.

251g. M. E. TRALBAUT: *Richard Wagner in het vizier von vier grote schilders — Fantin-Latour, Redon, Renoir, van Gogh*, tipărit particular pentru P. Péré, Anvers, ianuarie 1959.

251h. P. GACHET: *A propos de quelques erreurs sur Vincent van Gogh*, „Revue des Arts — Musées de France", 1959, nr. 2.

251i. J. HULSKER: *Van Gogh's opstandige Jaren in Nuenen*, „Maatstaf", mai 1959.

251j. F. de HÉRAIN: *Peintres et sculpteurs écrivains d'art — De Léonard à van Gogh*, Paris, 1960.

251k. M. E. TRALBAUT: *Un document inédit sur van Gogh*, „Connaissance des Arts", august 1960.

251l. J. G. van GELDER: *Een amerikaans proefschrift over Vincent van Gogh*, Museumjournaal, februarie 1961. Despre o teză de C. S. Chetham în legătură cu *The Role of Vincent van Gogh's Copies in the Development of his Art*.

251m. E. PLÜSS: *Ungemalte Bilder von Vincent van Gogh*, în Festschrift Kurt Badt, Berlin, 1961.

„Museumjournaal", scos în colaborare de muzeele olandeze din Eindhoven, Kröller-Müller și Stedelijk din Amsterdam, publică frecvent mici articole despre van Gogh sau prezentări și rezumate ale unor studii care au apărut în alte publicații.

Lucrări de proză

252. M. IRWIN: *How many Miles to Babylon?*, Londra, 1913. Roman semibiografic.

253. M. ELDER: *La vie apostolique de Vincent Vingeame*, Paris, 1917. Roman.

254. H. KASACK: *Vincent — Schauspiel in 5 Akten*, Potsdam, 1924. Piesă.

255. C. STERNHEIM: *Gauguin und van Gogh*, Berlin, 1924.

256. W. SAUER: *Van Gogh — Drama eines Menschen in 5 Aufzügen*, München, nedatat. Piesă.

257. M. GEISSLER: *Die Fahrt zur Unsterblichkeit*, Leipzig, [1929]. Roman.

258. L. de LAFORGUE: *Hölle im Hirn — Der Roman des dämonischen und genialen Malers Vincent van Gogh*, Berlin, 1931. Roman.

259. I. STONE: *Lust for Life*, New York—Toronto, 1934, 1936 (ediție ilustrată), 1939, etc.; Londra, 1935; Copenhaga, 1935; Berlin, 1936; Baarn (Olanda) ,1936; Oslo, 1936; Palestina, 1936; Paris, [1938]; Riga, 1938;

Scanned with OKEN Scanner

Helsinki, 1939. Acest *best-seller* a contribuit mult la popularizarea lui van Gogh în Statele Unite, dar cititorii vor dobîndi o imagine mai bună despre omul van Gogh din scrisorile sale (vezi pct. 39, 39a, 39b și 39c) iar despre viața sa din biografii demne de încredere (vezi pct. 43, 66, 71, 77 și 79). Cartea este de un slab ajutor pentru specialiști. Un film artistic a fost realizat după acest roman în 1956.

260. V. DRNAK: *Hlavou proti zdi*, Praga, 1935, Roman.
261. S. POLLATSCHEK: *Flammen und Farben — Das Leben des Malers van Gogh*, Viena, 1937. Roman.
262. D. BURKE: *Van Gogh — A play in six scenes*, Londra 1938.
263. M. JENISON: *True Believer*, „Harper's Monthly Magazine", august 1938. Povestire semificțională.
264. N. STÉPHANE: *Le pauvre Vincent*, Paris, 1954. Roman.
265. J. POLDERMANS: *Vincent*, New York, 1962.

REDON, Odilon (1840—1910)

Cataloage ale operei

1. J. DESTRÉE: *L'oeuvre lithographique d'Odilon Redon*, Bruxelles, 1891. (Tiraj de numai 75 de exemplare.) Ilustrată.
2. A. MELLERIO: *L'Oeuvre graphique complet d'Odilon Redon*, Paris, 1913. Mai completă decît lucrarea de la pct. 1; text amplu, catalog de 205 gravuri și litografii cu ilustrații mici; bibliografia cuprinde multe articole din ziare din care sînt citate extrase importante; listă de expoziții.

Vezi de asemeni: *Odilon Redon — Oeuvre graphique complet*, 2 volume, Haga, nedatat, [1913]. Fără text, 192 de planșe mari, bune, reproducînd numai litografii.

Vezi de asemenea: pct. 29

Nu există nici un catalog al desenelor, pastelurilor și tablourilor lui Redon. Enumerăm mai jos cîteva din cataloagele expozițiilor sale:

3. *Exposition Odilon Redon — Dessins, Portraits et Lithographies*. Prefață de A. Mellerio. Galeries Durand-Ruel, Paris, martie—aprilie 1894.
4. *Odilon Redon Ausstellung*, Galerie Paul Cassirer, Berlin, februarie 1914, Prefață de J. Elias.
5. *Exhibition of Etchings and Lithographs by Odilon Redon*. Prefață de W. Pach. R. R. Donnelly & Sons, Co., Chicago, 1919.
6. *Odilon Redon*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, martie 1926. Prefață de J. Morland.

6a. *Paintings, Pastels and Drawings by Odilon Redon*, Art Institute, Chicago, decembrie 1928—ianuarie 1929.

7. *Odilon Redon*, Paris, Galerie Dru, mai—iunie 1929. Prefață de C. Roger-Marx.
8. *Lautrec-Redon*, New York, Museum of Modern Art, februarie—martie 1931.

Scanned with OKEN Scanner

9. *Eugène Carrière et le Symbolisme*, Paris, Orangerie des Tuileries, decembrie 1949—ianuarie 1950. Prefață de M. Florisoone, note de J. Leymarie. Secțiune importantă consacrată lui Redon. Conține și o amplă bibliografie.
10. *Odilon Redon — Pastels and Drawings*, Cleveland Museum of Art; Walker Art Center, Minneapolis; Jacques Seligmann & Co., New York, 1951—52. Prefețe de G. Seligmann, H. S. Francis și A. Leblond. Listă de expoziții, ilustrații.
11. *Redon, Drawings and Lithographs — Picasso, His Graphic Art*, Museum of Modern Art, New York, iarna 1952. Text de W. S. Liebermann. Ilustrații.
12. *Odilon Redon*, Society of the Four Arts, Palm Beach, Florida, martie—aprilie 1955. Ilustrații.
13. *Visionaries and Dreamers*. O expoziție care ilustra influența artiștilor simboliști francezi asupra generațiilor succesive. Corcoran Gallery of Art, Washington, D. C., aprilie—mai 1955. Catalog interesant. Text de H. Dorra. Ilustrații, scurtă bibliografie.

13a. *Odilon Redon*, Orangerie des Tuileries, Paris, octombrie 1956—ianuarie 1957. Prefețe de J. Bouchot-Saupique și C. Roger-Marx; excelent catalog de R. Bacou cu biografie, listă de expoziții, bibliografie, documente și 64 de ilustrații. Vezi și pct. 71.

13b. *Odilon Redon*, Muzeul Municipal, Haga, mai—iunie 1957. Prefețe de V. Bloch și F. W. M. Bonger-van der Borch van Verwolde (în limbile franceză și olandeză), tabel biografic, ilustrații.

13c. *Odilon Redon, magicien du noir et blanc*, Galerie S. Higgins, Paris, iunie—septembrie 1958. Prefață de C. Roger-Marx, ilustrații.

13d. *Odilon Redon*, Kunsthalle, Berna, august—octombrie 1958. Tablouri, pasteluri, desene, acuarele, litografii, etc.; cîteva ilustrații.

13e. *Odilon Redon*, New Gallery, New York, noiembrie 1958; cîteva ilustrații.

13f. *Odilon Redon, Paintings and Pastels*, Paul Rosenberg Gallery, New York februarie—martie 1959. Toate lucrările din expoziție sînt reproduse.

13g. *Odilon Redon*, Matthiesen Gallery, Londra, mai—iunie 1959. Excelent catalog al unei expoziții importante (tablouri, desene, pasteluri); toate cele 85 de lucrări din expoziție sînt reproduse; ilustrații bune.

13h. *O. Redon*, Gradska, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb, februarie 1961.

13i. *Redon — Moreau — Bresdin*, Museum of Modern Art, New York și Art Institute of Chicago, decembrie 1961—aprilie 1962. Text despre Redon de Rewald; despre gravurile sale de H. Joachim. Numeroase ilustrații în alb-negru și color; bibliografie condensată. Traducerea în lb. engleză a scrierilor lui Redon despre Bresdin.

Scanned with OKEN Scanner

14. O. REDON: *Salon de 1868*, „La Gironde", 19 mai, 9 iunie, 1 iulie 1868. Cronică a Salonului, cu aprecieri despre lucrări de Courbet, Manet, Pissarro, Jongkind şi Monet, dar fără nici o referire la exponatele lui Degas, Renoir, Sisley, Morisot şi Bazille. Extrase din această cronică sînt reproduse în lucrarea de la pct. 13i, 64 şi în Rewald: *History of Impressionism*, New York, 1961 (ed. nouă).
15. O. REDON: *Confidences d'artiste* (Scrisoare către E. Picard, 15 iunie 1894), „L'Art moderne", 25 august 1894. Extrase din ea sînt citate în lucrarea de la pct. 2.
16. O. REDON: *Sur Paul Gauguin*, „Mercure de France", noiembrie 1903; vezi bibliografia Gauguin, pct. 136.
17. O. REDON: *Rodolphe Bresdin*, prefaţă la catalogul unei expoziţii retrospective, Paris, Salon d'Automne, 1908. Traducerea engleză la pct. 13i.

17a. O. REDON: *Confidences d'artiste*, 1909, reprodus în lucrarea de la pct. 18.

18. O. REDON: *A soi-même, Journal (1867—1915) — Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, 1922. Prefaţă de J. Morland. Text important, scris impecabil, care oferă un autoportret intim al artistului mai degrabă decît un tablou al epocii sale. Reflecţii valoroase despre Moreau, Millet, Ingres, Puvis de Chavannes, Courbet, Bresdin, impresionişti, Delacroix, etc. (Din păcate nu cuprinde şi reproducerea cronicii de la pct. 14.) Pentru nişte extrase traduse nesatisfăcător vezi „Tricolor" februarie 1945, pag. 68—87. Ed. nouă, Paris, 1961.
19. *Lettres d'Odilon Redon, 1878—1916*, publicate de familia sa, Paris—Bruxelles, 1923. Prefaţă de M.-A. Leblond. 105 scrisori minunate adresate în special cumnatului lui Theo van Gogh, Andries Bonger (unul dintre cei dîntîi admiratori ai pictorului), lui Mellerio, fiului artistului şi altora. Schiţe în cadrul textului, fără indice. (Din păcate această culegere este departe de a fi completă; ea nu conţine scrisorile lui Redon către Hennequin, Bernard, Maus, Picard, Faure, pictorul american W. Pach şi către fratele artistului, Ernest Redon; vezi deasemeni pct. 20, 21 şi 64).
20. *Lettres de Vincent van Gogh, Gauguin, Cézanne, Huysmans, Bloy, Bourges, Marten, Redon, Barrès à Emile Bernard*, Tonnerre, 1926. Conţine 13 scrisori adresate lui Bernard, cu un scurt text al acestuia despre Redon.
21. *Auriant*: *Des lettres inédites d'Odilon Redon* (cu citate din articolul lui Hennequin despre Redon din 4 martie 1882), „Beaux-Arts", 7 iunie 1935; Redon et E. Hennequin, *Lettres inédites (suite)*, „Beaux-Arts", 14 iunie 1935. Pentru alte scrisori către Hennequin vezi pct. 64.

Pentru o scrisoare către tatăl lui Emile Bernard şi o alta către Elie Faure, precum şi pentru comentariile lui Redon la lucrarea de la pct. 46 vezi 174.

Pentru scrisorile către Ernest Redon vezi pct. 64.

Scanned with OKEN Scanner

Cîteva scrisori nepublicate către Andries Bonger se găsesc la Prentenkabinett, Rijksmuseum, Amsterdam; o serie din ele sînt citate în lucrarea de la pct.31.

21a. *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon*, Paris, 1960. Prefață de Arî Redon, cu texte și note detaliate de R. Bacou. Conține citate din diferite scrisori nepublicate ale lui Redon. Cîteva ilustrații, fără indice.

Mărturii ale contemporanilor

22. A. MELLERIO: *Les artistes à l'atelier — Odilon Redon*, „L'Art dans les Deux Mondes", 4 iulie 1891.
J. DOIN: *Odilon Redon*, „Mercure de France", 1 iulie 1914. Unul dintre cele mai bune studii despre artist, bazat pe numeroase discuții cu el.

23. *Hommage à Odilon Redon*, „La Vie", 30 noiembrie și 7 decembrie 1912. Mărturii valoroase de Bonnard, Denis, Fontainas, H. de Groux, G. Kahn, P. Laprade, Mellerio, de Monfreid, Sérusier, L. Valtat, etc.

24. C. OULMONT: *Souvenirs sur Odilon Redon*, „Le Gaulois" (Supplément du dimanche), 22 mai 1920.

25. T. NATANSON: *Peints à leur tour*, Paris, 1948. Capitol despre Redon.

26. A. REDON: *Odilon Redon dans l'intimité*, „La Revue des Arts", octombrie 1956.

27. A. LEBLOND: *J'ai vu Odilon Redon face à face avec Rembrandt*, „Arts", 24—30 octombrie 1956; *Mon ami Mallarmé par Odilon Redon*, „Arts", 31 oct. —6 nov. 1956; *Odilon Redon et Francis Jammes* (cu cîteva scrisori inedite ale lui Redon către Jammes) (vezi de asemeni pct. 128). Convorbirile avute de autor cu Redon sînt reconstituite aici mai mult sau mai puțin fidel.

28. A. LEBLOND: *Redon et l'impressionnisme*, „Le Peintre", 1 octombrie 1957. Articolele lui A. Leblond de la pct. 27—28 urmau să facă parte dintr-un volum de amintiri la care autorul tocmai lucra în momentul morții sale. Vezi deasemeni textul lui Bernard de la pct. 20, prefața lui Arî Redon la lucrarea de la 21a, precum și lucrările de la 2, 29, 33, 128.

Biografii

29. A. MELLERIO: *Odilon Redon — Peintre, Dessinateur et Graveur*, Paris, 1923. O carte extrem de bine documentată, scrisă de unul din prietenii și admiratorii de o viață ai artistului, care i-a oferit el însuși biografului său o mare cantitate de material și informații. În apendice apare un catalog al gravurilor și litografiilor lui Redon (mai complet decît cele de la pct. 1 și 2, însă fără ilustrații), bibliografie, listă de expoziții și listă a lucrărilor aflate în diferite muzee și colecții, indice. Bogat ilustrată.

30. C. FEGDAL: *Odilon Redon*, Paris, 1929. Text excelent, 69 de planșe bune, bibliografie.

Scanned with OKEN Scanner

31. R. BACOU: *Odilon Redon*, Geneva, 1956, 2 volume. Vol. I este consacrat vieții și operei lui Redon (aducînd multe documente noi) și unui studiu despre stilul său; vol. II prezintă o listă de documente inedite, de expoziții, o bibliografie detaliată și 107 ilustrații în alb-negru și color, aranjate cronologic și cu note despre lucrările reproduse. O carte esențială. Vezi și 21a.

Studii de stil

32. TRIOLET (pseudonim al lui E. HENNEQUIN): *Le rêve*, „Le Gaulois", 2 martie 1882.
33. E. HENNEQUIN :*Odilon Redon*, „La Revue littéraire et artistique", 4 martie 1882. Citat pe larg în lucrarea de la pct. 21.
34. E. HENNEQUIN: *„Les Origines" par Odilon Redon*, „Revue libérale", aprilie 1884.
35. E. HENNEQUIN: *Notes d'art*, „La Vie moderne", 27 februarie 1886.
36. ANONIM (O. MAUS?): *Odilon Redon*, „L'Art moderne", 21 martie 1886.
37. O. MIRBEAU: *L'art et la nature*, „Le Gaulois", 26 aprilie 1886; reprodus în „Beaux-Arts", 2 aprilie 1935.
38. P. GAUGUIN: *Huysmans et Redon* [scris aprox. în 1889—91]; vezi J. LOIZE: *Un inédit de Gauguin*, „Les Nouvelles littéraires", 7 mai 1953.
39. H. van de VELDE: *Notes d'art*, „La Wallonie", nr. 5/1890.
40. A. SYMONS: *A French Blake*, „The Art Review" (Londra), iulie 1890. Vezi de același autor: *Color Studies in Paris*, New York, nedatat. Capitol despre Redon.
41. C. MORICE: *Odilon Redon*, „Les Hommes d'Aujourd'hui", nr. 386, vol. 8, 1890.
42. A. AURIER: *Les Symbolistes*, „Revue encyclopédique", aprilie 1892; reprodus în *Oeuvres posthumes*, Paris, 1893.
43. A. MELLERIO: *Le mouvement idéaliste en peinture*, Paris, 1896.
44. M. DENIS: *Exposition Odilon Redon*, „L'Occident", aprilie 1903; reprodus în Denis: *Théories, 1890—1910*, Paris, 1912.
45. J. VETH: *Odilon Redons lithographische Serien*, „Kunst und Künstler", decembrie 1903.
46. E. BERNARD: *Odilon Redon*, „L'Occident", mai 1904. Pentru comentariile lui Redon în legătură cu acest articol vezi pct. 174.
47. J. MEIER-GRAEFE: *Entwickungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart, 1904. Scurt capitol despre Redon.
48. W. PACH: *Odilon Redon*, New York, 1913.
49. G. JANNEAU: *Au chevet de l'art moderne*, Paris, 1913. Capitol despre „Ultimul romantic: Odilon Redon".
50. W. PACH: *The Masters of Modern Art*, New York, 1924. Capitol despre: *The Poles of the Modern Movement* (Cézanne și Redon).

Scanned with OKEN Scanner

51. H. HERTZ: *Odilon Redon*, „Art in America", octombrie 1924.
52. C. ROGER-MARX: *Odilon Redon*, „Burlington Magazine", iunie 1926.
53. R. MIEDEMA: *Odilon Redon en Albrecht Dürer*, Amsterdam, 1928.
54. W. BORN: *Der Traum in der Graphic des Odilon Redon*, „Graphische Kunst", 1929.
55. J. MORLAND: *Odilon Redon et le Symbolisme*, „Mercure de France", 1936, tomul 269, pag. 143—162.
56. S. BARAZETTI: *Odilon Redon et la héraldique de ses formes imaginaires*, „Beaux-Arts", 15 mai 1940.
57. M.-A. LEBLOND: *Les fusains d'Odilon Redon*, Paris, 1941.
58. H. EDWARDS: *Redon, Flaubert, Vollard — Drawings for „The Temptation of Saint Anthony*, „Art Institute of Chicago Bulletin", ianuarie 1942.
59. B. DORIVAL: *Les étapes de la peinture française contemporaine*, vol. I, Paris, 1941. Capitol despre: *Les précurseurs de la peinture nouvelle* (Redon).
60. J. SEZNEC: *The Temptation of Saint-Anthony in Art*, „Magazine of Art", martie 1947.
61. L. KRESTOVSKY: *La laideur dans l'art à travers les âges*, Paris, 1947. Capitol despre Redon.
62. J. B. OOSTING: *Odilon Redon*, „Maandblad voor beeldende Kunsten", iulie 1949. Despre lucrările lui Redon aflate în colecţia lui Mevrouw Bonger.
63. A. CHASTEL: *L'épisode „symboliste" et ses vestiges; Redon, Carrière et Rodin*, „Cahier du Sud", nr. 298, 1949. Despre expoziţia de la pct. 9.
64. S. SANDSTRÖM: *Le monde imaginaire d'Odilon Redon*, Lund, 1955. Prima cercetare de proporţii a iconologiei operei lui Redon. Deşi acest volum nu este o lucrare de imaginaţie, el constituie un adaos extrem de valoros la micul grup de publicaţii erudite despre pictor. Bogat ilustrat; apendice cu scrisori inedite (vezi pct. 21); bibliografie sistematică, indice.
65. C. ROGER-MARX: *Odilon Redon, peintre et mystique*, „L'Oeil", mai 1956.
66. K. BERGER: *The Pastels of Odilon Redon*, „College Art Journal", toamna 1956.
67. A. MASSON: *Mystic with a Method*, „Art News", iunie 1957. Articol important.
68. B. MONTIFROY: *Odilon Redon, les étapes d'un peintre vers la lumière*, „Triades", nr. 2, vara 1957, vol. V.
69. J. JACQUINOT: *Huysmans et Odilon Redon*, „Bulletin de la Société J.-K. Huysmans", nr. 33, 1957.
70. J.-E. BERSIER: *Odilon Redon et nous*, „Etudes d'Art" (Alger), nr. 13, 1957—58.
71. K. BERGER: *The Reconversion of Odilon Redon — Reflections on an Exhibition*, „Art Quarterly", vara 1958. Despre expoziţia de la 13a.

Scanned with OKEN Scanner

Reproduceri

72. V. PICA: *Attraverso gli Albi e le Cartelle — Sensazioni d'arte*; vol. I, *Artisti macabri*, Bergamo, 1896.
73. C. ROGER-MARX: *Odilon Redon*, Paris, 1925. Text scurt cu numeroase ilustrații mici și mediocre.
74. C. ROGER-MARX: *Redon-Fusains*, Paris, 1950. Scurtă prefață și 16 planșe excelente după desene în cărbune bine alese.

Vezi de asemenea: 1, 2, 10, 11, 13a, 13f, 13g, 13i, 29, 30, 31, 45, 47, 57, 58, 62, 63 și 174.

Diferite scrieri despre Redon

75. A. PIGEON: *Odilon Redon*, „Le Courrier républicain", 15 mai 1881.
76. J.-K. HUYSMANS: Notă despre Redon, „Le Gaulois", 2 martie 1882.
77. J.-K. HUYSMANS: *A Rebours*, Paris, 1883.
78. J.-K. HUYSMANS: *L'Art moderne*, Paris, 1883.
79. J.-K. HUYSMANS: *Le nouvel album d'Odilon Redon*, „Revue indépendante", februarie 1885.
80. G. VEFFROY: *Odilon Redon*, „La Justice", 6 martie 1885.
81. C. MORICE: *„L'Hommage à Goya" par Odilon Redon*, „Petite Tribune républicaine", 2 aprilie 1885.
82. J. DESTRÉE: *Odilon Redon*, „La Jeune Belgique", 1 februarie 1886.
83. G. GEFFROY: *„La Nuit" par Odilon Redon*, „La Justice", 15 martie 1886.
84. L. ROUANET: *Les artistes nouveaux — Odilon Redon*, „Le Petit Toulousain", 17 aprilie 1886.
85. R. DARZENS: *Exposition des Impressionnistes*, „La Pléiade", mai 1886.
86. AZELBERT: *Odilon Redon*, „La Revue moderne", (Bordeaux), 20 iunie 1886.
87. J.-K. HUYSMANS: *Croquis parisiens*, Paris, 1886. Se referă la Redon la pag. 147 și în cont.
88. J. MORÉAS: Redon (poem), în: *Petit Bottin des Lettres et des Arts*, Paris, 1886.
89. G. KAHN: *Chronique de la littérature et de l'art*, „Revue indépendante", ianuarie 1888.
90. J. STAPHORST: *Impressies*, „De Niewe Gids", aprilie 1888.
91. ANONIM: *La „Tentation de Saint-Antoine" par Odilon Redon*, „L'Art moderne" 21 octombrie 1888.
92. J.-K. HUYSMANS: *Certains*, Paris, 1889. În lucrarea sa *Le vrai J.-K. Huysmans*, Paris, 1912, pag. 78, G. Coquiot reproduce un citat în care Huysmans se exprimă destul de defavorabil în legătură cu Redon și cu ceea ce scrisese despre el în *Certains* și cu alte ocazii.
93. G. MOUREY: *Trois dessins d'Odilon Redon*, „Feuille libre", 24 aprilie 1890.
94. ANONIM: *Yeux clos*, „L'Art moderne", 28 decembrie 1890.

Scanned with OKEN Scanner

95. ANONIM: articol împotriva lui Redon, citat în „L'Art moderne", 25 octombrie 1891.
96. PAULET: *Exposition des Peintres-Graveurs*, „Le Jour", 17 aprilie 1892.
97. E. BERNARD: *Odilon Redon*, „Le Coeur", septembrie—octombrie 1893. Articol ditirambic. În legătură cu acest articol, vezi: *Emile Bernard révèle Odilon Redon*, „Arts-Documents", august—septembrie 1954. Vezi și pct. 158.
98. J.-E. SCHMITT: *Exposition Odilon Redon*, „Le Siècle", 31 martie 1894.
99. G. de BEAUREGARD: *Exposition de M. Odilon Redon*, „La Patrie", 2 aprilie 1894.
100. H. M.: *Odilon Redon*, „La Paix", 4 aprilie 1894.
101. A. BARBEY: *Odilon Redon*, „Mémorial artistique", 7 aprilie 1894.
102. R. ROBBE: *Le Tourment de l'inconnu*, „Famille-Revue", 8 aprilie 1894.
103. J. LORRAIN: *Un étrange jongleur*, „Echo de Paris", 10 aprilie 1894.
104. C. MORICE: *Odilon Redon*, „Le Soir", 10 aprilie 1894.
105. G. SOULIER: *Odilon Redon*, „L'Art et la Vie", 15 aprilie 1894.
106. A. PAULET: *L'exposition Odilon Redon*, „La Famille", 15 aprilie 1894.
107. THIÉBAULT-SISSON: *Odilon Redon*, „Le Temps", 17 aprilie 1894.
108. P. FORTHUNY: *Odilon Redon*, „L'Oeuvre d'Art", 25 aprilie 1894.
109. C. R.: *Exposition Odilon Redon*, „La Paix sociale", 28 aprilie 1894.
110. C. MAUCLAIR: *Exposition Odilon Redon*, „Mercure de France", 1 mai 1894.
111. Notiță asupra banchetului în onoarea lui Redon, organizat de „Les Têtes de Bois" la 7 aprilie 1894, „Mercure de France", 1 mai 1894.
112. E. LECLERC: *Les lithographies d'Odilon Redon*, „Revue des Arts graphiques", 1 mai 1894.
113. E. PILON: *Oeuvres d'Odilon Redon*, „La Plume", 1 mai 1894.
114. T. NATANSON: *Exposition Odilon Redon*, „Revue blanche", mai 1894.
115. ANONIM: *Odilon Redon*, „Niewe Rotterdamsche Courant", 4 iulie 1894.
116. C. MAUCLAIR: *Choses d'art*, „Mercure de France", octombrie 1894.
117. A. MALLERIO: *„La Tentation de Saint-Antoine" par Odilon Redon*, „L'Avenir artistique et littéraire", 1 august 1896.
118. M. DENIS: *Odilon Redon*, „L'Art et la Vie", octombrie 1896.
119. E. PILON: *Redon*, „Revue blanche", 1896, vol. II, pag. 135—137.

Scanned with OKEN Scanner

120. A. MELLERIO: *La femme et l'enfant dans l'oeuvre d'Odilon Redon*, „L'Estampe et l'Affiche", 15 februarie 1898.
121. G. BABIN: *Le Salon d'Automne*, „Echo de Paris", 14 octombrie 1904.
122. E. CORDONNIER: *Le Salon d'Automne*, „La Grande Revue", 15 noiembrie 1904.
123. ANONIM: *Odilon Redon Exhibition*, „New York Herald", 1 martie 1906.
124. L. VAUXCELLES: *Exposition Odilon Redon*, „Gil Blas", 6 martie 1906.
125. H. EON: *Odilon Redon*, „Le Siècle", 13 martie 1906.
126. E. CHARLES: *Odilon Redon*, „La Liberté", 14 martie 1906.
127. Y. RAMBOSSON: *La peinture et la sculpture au Salon d'Automne*, „L'Art décoratif", VIII, 1906.
128. F. JAMMES: *Odilon Redon — Botaniste*, „Vers et Prose", tom VII, 1907.
129. P. FORTHUNY: *Odilon Redon*, „Le Matin", 16 noiembrie 1908.
130. H. EON: *Odilon Redon*, „Le Siècle", 20 noiembrie 1908.
131. A. PLASSCHAERT: *Over Odilon Redon en over en soort van konstenaars*, „De Amsterdamer", 10 septembrie 1911.
132. J. COHEN-GOSSCHALK: *Odilon Redon*, „Zeitschrift für bildende Kunst", decembrie 1910.
133. A. SALMON: *Odilon Redon*, „L'Art décoratif", ianuarie 1913.
134. F.-J. GREGG: *The International Exhibition of Modern Art*, „Buffalo Academy Notes", aprilie 1913.
135. A. ALEXANDRE: *La semaine artistique — Floralies*, „Comoedia", 1 noiembrie 1913.
136. H. P. BREMMER: *Odilon Redon*, „Beeldende Kunst", 1913—1914.
137. A. MELLERIO: *Odilon Redon, son oeuvre gravée et lithographiée*, „La Nouvelle Revue", 14 februarie 1914.
138. J. DOIN: *Odilon Redon*, „Mercure de France", 1 iulie 1914.
139. M. LEBLOND: *Odilon Redon*, „L'Oeuvre", 7 iulie 1916.
140. L. VAUXCELLES: *Odilon Redon*, „L'Evénement", 8 iulie 1916.
141. E. BERNARD: *Odilon Redon*, „La Vie", august 1916.
142. J. SACS: *L'obra de Odilon Redon*, „Revista Nova" (Barcelona), 31 iulie 1916.
143. ANONIM: *Odilon Redon* (Londra), „Daily Mail", 15 august 1916.
144. A. FONTAINAS: *Odilon Redon*, „Mercure de France", 16 august 1916.
145. THIÉBAULT-SISSON: *La vie artistique — un isolé, Odilon Redon*, „Feuilleton du Temps", 12 noiembrie 1916.
146. T. LECLÈRE: *Odilon Redon*, „Larousse mensuel illustré", 19 octombrie 1917.
147. F. JAMMES: *Odilon Redon, der Mensch*, şi F. Pieper: *Odilon Redon, die Kunst*, „Das Kunstblatt", vol. I, 1917.

Scanned with OKEN Scanner

148. R. REY: *Odilon Redon*, „Art et Décoration", august 1919.
149. G. ROGER-MARX: *Odilon Redon ou les droits de l'imagination*, „Feuillets d'Art", 25 aprilie 1920.
150. P. SÉRUSIER: *Les arts et les lettres — Odilon Redon*, „La Vie", 15 mai 1920.
151. G. ROGER-MARX: *Odilon Redon*, „L'Amour de l'Art", iunie 1920.
152. G.-JEAN AUBRY: *Le renommé Odilon Redon*, „La Renaissance de l'Art français", august 1920.
153. R. REY: *Odilon Redon*, „Art et Décoration", august 1920.
154. A. MELLERIO: *Odilon Redon, 1840—1916*, „Gazette des Beaux-Arts", august—septembrie 1920.
155. W. PACH: *The Etchings and Lithographs of Odilon Redon*, „The Print Connoisseur", octombrie 1920.
156. A. MELLERIO: *Trois peintres-écrivains — Delacroix, Fromentin, Redon*, „La Nouvelle Revue", 15 aprilie 1923.
157. G. BIERMANN: *Odilon Redon*, „Der Cicerone", aprilie 1924.
158. L. BENOIST: *Exposition Odilon Redon et Fayet — Musée des Arts Décoratifs*, „Beaux-Arts", 15 martie 1926.
159. H. P. BREMMER: *Odilon Redon*, „Beeldende Kunst", 1927.
160. M. D. HENKEL: *DieSammlung A.Bonger in Amsterdam*, „Der Cicerone", 1930.
161. K. G. STERNE: *Odilon Redon viewed again*, „Parnassus", martie 1931.
162. ANONIM: *List of important Redons in the U.S.*, „Parnassus", aprilie 1931.
163. G. PÈNE du BOIS: *Lautrec-Redon Exhibition — Museum of Modern Art*, „Arts", martie 1931.
164. R. FLINT: *Gauguin, Cézanne and Redon shown at Durand-Ruel's*, „Art News", martie 1932.
165. C. ROGER-MARX: *Les Tentations de Saint-Antoine*, „La Renaissance", martie 1936.
166. E. SCHAUB-KOCH: *Odilon Redon, peintre de la vie intérieure*, „La Revue bleue", 1936.
167. A. STERNER: *Odilon Redon*, „Prints", decembrie 1937.
168. M. GAUTHIER: *L'art français du XIXe siècle dans les collections russes*, „Beaux-Arts", nr. 285, 1938.
169. P. GIROU: *Des décorations oubliées de Redon à Font-froide*, „Beaux-Arts", nr. 308, 1938.
170. R. MESURET: *La maison natale d'Odilon Redon*, „La Renaissance", martie 1939.
171. P. du COLOMBIER: *Odilon Redon*, „Beaux-Arts", 10 mai 1942.
172. U. JOHNSON: *Ambroise Vollard — éditeur*, New York, 1944.
173. G. BAZIN: *Ephémérides impressionnistes*, „L'Amour de l'Art", 1947.

Scanned with OKEN Scanner

174. J. REWALD: *Quelques notes et documents sur Odilon Redon.* Acest articol conține unele documente noi, printre care comentariile lui Redon despre articolul lui Bernard (vezi pct. 37), „Gazette des Beaux-Arts", noiembrie 1956.
175. T. MULLALY: *Odilon Redon and the Symbolists,* „Apollo", decembrie 1957.

SEURAT, Georges (1859—1891)

Cataloage ale operei

1. H. DORRA și J. REWALD: *Seurat — L'oeuvre peint, biographie et catalogue critique,* Paris, 1959 (apărută în 1960). Conține: F. Fénéon: *Ecrits sur Georges Seurat* (din care multe nu au fost incluse în Fénéon: *Oeuvres;* vezi bibliografia Fénéon, pct. 1); REWALD: *La vie et l'oeuvre de Georges Seurat;* DORRA: *The Evolution of Seurat's Style;* un catalog sistematic de 211 tablouri cu desenele pregătitoare, însoțite de extrase multiple din scrieri despre Seurat din 1884 pînă în prezent (în limbile franceză și / sau engleză); o listă de expoziții, o bibliografie amănunțită, indici ai lucrărilor pictorului și ai proprietarilor acestora, fotografii ale unor detalii din picturi, ale unor motive, documente, diagrame, o genealogie, etc., 322 de ilustrații. Vezi și 65n. C.M. de Hauke a anunțat publicarea unui catalog sistematic în două volume, consacrat tablourilor și respectiv desenelor.

   În continuare, enumerăm mai jos cîteva cataloage ale unor expoziții mai importante:

1a. *Exposition Georges Seurat,* Galerie Bernheim-Jeune, Paris, decembrie 1908 — ianuarie 1909. Expoziție importantă, organizată de F. Fénéon; catalogul neilustrat.
2. *Georges Seurat,* Galerie Bernheim-Jeune, Paris, ianuarie 1920. Scurtă prefață de Signac. Expoziție organizată de F. Fénéon; 35 de tablouri și 27 de desene, dintre care numai 4 sînt reproduse în catalog.
3. *Paintings and Drawings by Georges Seurat,* Brummer Gallery, New York, decembrie 1924. 20 de tablouri și 11 desene.
4. *Exhibition of Pictures and Drawings by Georges Seurat,* Lefevre Galleries, Londra, aprilie—mai 1926. Ilustrat.
5. *Dessins de Georges Seurat,* Galerie Bernheim-Jeune, Paris, noiembrie—decembrie 1926. Scurtă prefață de L. Cousturier. Expoziție organizată de F. Fénéon; 140 de desene, nici unul reprodus.
6. *24 Paintings and Drawings by Georges-Pierre Seurat,* Renaissance Society, University of Chicago, februarie 1935.
7. *Seurat,* Galerie Paul Rosenberg, Paris, februarie 1936. 51 de tablouri și 78 de desene; numai 4 sînt reproduse.
8. *Seurat — Paintings and Drawings,* Knoedler Galleries, New York, aprilie—mai 1949. 24 de tablouri și 61 de desene, dintre care majoritatea sînt reproduse și înso-

Scanned with OKEN Scanner

ţite de note detaliate. Din păcate, autenticitatea cîtorva lucrări incluse este îndoielnică.

8a. *Seurat — Paintings and Drawings*, Art Institute, Chicago şi Museum of Modern Art, New York, ianuarie —mai 1958. Expoziţie importantă, 152 de lucrări. Catalog cu o cronologie, un studiu despre tablourile lui Seurat de D. C. Rich şi despre desenele sale de R. L. Herbert; numeroase ilustraţii. Vezi şi 65e, 65f, 65g, 65i.

Vezi de asemeni la capitolul Neoimpresionism cîteva cataloage ale unor expoziţii *Seurat şi prietenii săi.*

Scrieri de Seurat

9. F. FÉNÉON: *Notes inédites de Seurat sur Delacroix*, „Bulletin de la Vie artistique", 1 aprilie 1922; reprodus în lucrarea de la pct. 78.

10. G. CACHIN-SIGNAC: *Documenti inediti sul neoimpressionismo*, „La Biennale di Venezia", octombrie 1951. Scrisori ale lui Seurat şi Pissarro către Signac.

10a. R. L. HERBERT: *Seurat and Emile Verhaeren — Unpublished Letters*, „Gazette des Beaux-Arts", decembrie 1959.

În legătură cu scrisoarea importantă a lui Seurat către Beaubourg, vezi lucrările de la pct. 1, 16, 18 (unde a fost citată pentru prima oară) şi 48.

În legătură cu scrisoarea lui Seurat către O. Maus vezi M.-O. Maus: *Trente années de lutte pour l'art*, Bruxelles, 1926.

În legătură cu unele din scrisorile lui Seurat către Signac vezi J. REWALD: *Georges Seurat*, Paris, 1948 (capitolul cu aceste documente nu apare şi în ediţia americană), precum şi lucrarea de la pct. 1.

Mărturii ale contemporanilor

11. G. KAHN: *Seurat*, „L'Art moderne", 5 aprilie 1891; vezi şi pct. 69.

12. T. de WYZEWA: *Georges Seurat*, „L'Art dans les Deux Mondes", 18 aprilie 1891.

13. E. VERHAEREN: *Sensations*, Paris, 1927. (Publicată pentru prima dată în 1891.)

14. H. de RÉGNIER: *Vestigia Flammae*, Paris, 1929. Poeme, între care unul despre Seurat, citat în lucrarea de la pct. 16, ed. franceză, pag. 154.

14a. C. PISSARRO: *Letters to His Son Lucien*, New York—Londra, 1943.

Lucrările de la pct. 15 şi 16 citează numeroase mărturii ale contemporanilor, la fel ca şi lucrările de la pct. 1, 28 şi 48.

Biografii

15. G. COQUIOT: *Georges Seurat*, Paris, 1924. Textul cuprinde amintiri ale prietenilor despre Seurat, comentarii asupra operei sale, asupra succesorilor săi, etc. Listă incompletă a lucrărilor pictorului. Ilustraţii, fără indice, fără bibliografie.

Scanned with OKEN Scanner

16. J. REWALD: *Georges Seurat*, New York, 1943, 1946. Prima biografie completă cu numeroase documente noi, bogat ilustrată, cu o amplă bibliografie și indice. Ediția franceză, Paris, 1948, conține un capitol suplimentar cu documente nepublicate pînă la acea dată și cu o bibliografie mai completă.

Studii de stil

17. F. FÉNÉON: *Les impressionnistes en 1886*, Paris, 1886. Reprodus în Fénéon: *Oeuvres*, Paris, 1948.
18. J. CHRISTOPHE: *Seurat*, „Les Hommes d'Aujourd'hui", nr. 368, vol. 8, 1890.
19. H. van de VELDE: *Notes sur l'art: Chahut*, „La Wallonie", nr. 5/1890.
20. H. van de VELDE: *Georges Seurat*, „La Wallonie", aprilie 1891.
21. J. CHRISTOPHE: *Chromo-Luministes — G. Seurat*, „La Plume", 1 septembrie 1891. (Număr special: *Peintres novateurs*).
22. ANONIM: *Ouverture du Salon des XX — L'instaurateur du néo-impressionnisme — Georges Pierre Seurat*, „L'Art moderne", februarie 1892.
23. P. SIGNAC: *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, Paris, 1899.
24. J. LECLERCQ: *Exposition Georges Seurat*, „Chronique des Arts", 31 martie 1900.
25. E. VERHAEREN: *Georges Seurat*, „L'Art moderne", 1 aprilie 1900.
26. J. MEIER-GRAEFE: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart, 1904. Capitol despre Seurat.
27. A. CHERVACHIDZE: *Georges Seurat*, „Apollon" (Moscova), iulie 1911.
28. L. COUSTURIER: *Georges Seurat*, „L'Art décoratif", 20 iunie 1912 și: *Les Dessins de Seurat*, „L'Art décoratif", martie 1914. Articole excelente, cu o bună prezentare a lui Seurat (bazată pe amintirile lui Signac), reunite ulterior într-un singur volum, vezi pct. 66.
29. A. SALMON: *Georges Seurat*, „Burlington Magazine", septembrie 1920.
30. BISSIÈRE: *Notes sur l'art de Seurat*, „Esprit nouveau", 15 octombrie 1920.
31. J. M. LANGAARD: *Georges Seurat*, „Kunst og Kultur" (Norvegia), 1921.
32. A. SALMON: *La Révélation de Seurat*, Bruxelles, 1921.
33. W. PACH: *Georges Seurat*, „The Arts", martie 1923.
34. G. EGLINGTON: *The Theory of Seurat*, „International Studio", 1925; reprodus în: *Reaching for Art*, Boston, 1931.
35. J. B. MANSON: *La Baignade*, „Apollo", 1925.
36. A. OZENFANT: *Seurat*, „Cahiers d'Art", septembrie 1926.
37. A. SALMON: *Seurat*, „L'Art vivant", 1926.
38. R. REY: *A propos du „Cirque" de Seurat*, „Beaux-Arts", 1926.

Scanned with OKEN Scanner

39. O. SITWELL: *Les Poseuses*, „Apollo", 1926.
40. R. FRY: *Transformations — Critical and Speculative Essays on Art*, Londra 1926. Capitol despre Seurat.
41. C. ZERVOS: *Idéalisme et naturalisme dans la peinture moderne*, „Cahiers d'Art", 1927.
42. C. ROGER-MARX: *Georges Seurat*, „Gazette des Beaux-Arts", 1927.
43. F. FELS: *Les dessins de Seurat*, „L'Amour de l'Art", 1927.
44. R. A. PARKER: *The Drawings of Georges Seurat*, „International Studio", septembrie 1928.
45. C. ZERVOS: *„Un Dimanche à la Grande Jatte" et la technique de Seurat*, „Cahiers d'Art", nr. 9/1928. Acest articol important şi bogat ilustrat constituie prima încercare de a studia tehnica lui Seurat pe baza lucrărilor sale pregătitoare pentru o compoziţie amplă. În legătură cu acelaşi subiect vezi şi pct. 51.
46. C. ROGER-MARX: *Les dessins de Seurat*, „L'Europe nouvelle", 12 ianuarie 1929.
47. R. FRY: *Seurat's „La Parade"*, „Burlington Magazine", 1929.
48. R. REY: *La renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIXe siècle — Degas, Renoir, Gauguin, Cézanne, Seurat*, Paris, 1931. Capitolul extrem de important despre Seurat prezintă primul studiu extensiv al stilului său; apendice cu note utile, bibliografie, ilustraţii. F. Fénéon l-a ajutat pe autor cu informaţii.
49. J. F. van DEENE: *Georges Seurat*, „Maandblad voor Beeldende Kunsten", nr. VIII, 1931.
50. E. B. WERNER: *Georges Seurat*, „Die Kunst", februarie 1932.
51. D. C. RICH: *Seurat and the Evolution of „La Grande Jatte"*, Chicago, 1935. O analiză din punct de vedere pictural a celei mai importante lucrări a lui Seurat, însoţită de diagrame, liste de lucrări pregătitoare şi asociate celei discutate, o bibliografie selectivă şi 60 de ilustraţii după desene, mici panouri, detalii ale tabloului întreg etc. De la publicarea acestui studiu important au mai apărut cîteva studii preliminare. Vezi şi pct. 45.
52. M. SCHAPIRO: *Seurat and „La Grande Jatte"*, „Columbia Review", XVII, 1935.
53. J. HELION: *Seurat as a Predecessor*, „Burlington Magazine", 1936. Vezi de acelaşi autor şi: *Poussin, Seurat and Double Rhythm* în M. Evans: *The Painter's Object*, Londra, 1937.
53a. M. SCHAPIRO: *Nature of Abstract Art*, „Marxist Quarterly", New York, ianuarie—martie 1937.
54. G. JEDLICKA: *Die Zeichnungen Seurats*, „Galerie und Sammler" (Zürich), octombrie—noiembrie 1937.
54a. J. A. (J. ABBOT): *Two Drawings by Seurat*, „Smith College Museum of Art Bulletin", iunie 1939.
55. R. GOLDWATER: *Some Aspects of the Development*

Scanned with OKEN Scanner

of Seurat's Style, „The Art Bulletin", iunie 1941. Articol important, ilustrat.

55a. H. HOPE: *Letter to the Editor*, „Art Bulletin", iunie 1941. Referitoare la pct. 55.

56. B. NICHOLSON: *Seurat's „La Baignade"*, „Burlington Magazine", noiembrie 1941.

56a. G. PAULSSON: *Konstverkets byggnad*, Stockholm, 1942.

57. A. C. R. (A. C. RITCHIE): *An Important Seurat*, „Gallery Notes", Albright Art Gallery, Buffalo, mai 1943.

58. B. DORIVAL: *Les étapes de la peinture française contemporaine*, vol. I, Paris, 1943. Amplă discuție despre Seurat.

59. B. STILLSON: *Port of Gravelines (Petit Fort Philippe) by Georges Seurat*, „The Bulletin of the Art Association of Indianapolis", octombrie 1945.

60. G. SELIGMANN: *The Drawings of Georges Seurat*, New York, 1945. Analiză a metodei desenului lui Seurat, cu cîteva diagrame de desene care nu sînt însă reproduse și ele. Autorul face distincția între desenele „independente" și desenele relative la tablouri, dar din păcate se mărginește la desenele aflate în Statele Unite. Numeroase desene, chiar dintre acestea, au scăpat atenției sale; altele au traversat oceanul între timp. Note ample despre 59 de desene, bibliografie, 46 de planșe bune.

61. G. DUTHUIT: *Georges Seurat, voyant et physicien*, „Labyrinthe", decembrie 1946.

62. D. COOPER: *Georges Seurat — „Une Baignade, Asnières"*, Londra, nedatat [1946]. O analiză a primei mari compoziții a lui Seurat, însoțită de 23 de ilustrații după studii pregătitoare și detalii din tablou. Nu toate studiile preliminare au fost incluse.

62a. J. M.: *Seurat — Master Draftsman*, „Bulletin of the California Palace of the Legion of Honor", iulie 1947.

62b. R. HUYGHE: *Trois Poseuses de Seurat*; J. BOUCHOT-SAUPIQUE: *Trois dessins de Seurat*, „Bulletin des Musées de France", 12 august 1947.

63. L. VENTURI: *The Art of Seurat*, „Gazette des Beaux-Arts", iulie-decembrie 1944 (apărută în septembrie 1947).

63a. H. NAEF: *Zur zeichnerischen Kunst von Seurat*, „Du", 1948.

63b. A. CHASTEL: *Le mutisme de Seurat et la psychologie de l'art*, „Cahiers du Sud", 1948, III.

64. J. REWALD: *Seurat — The Meaning of the Dots*, „Art News", aprilie 1949.

64a. F. MINKOWSKA: *De van Gogh et de Seurat aux dessins d'enfants*, „Revue de l'Esthétique", aprilie—iunie 1949.

64b. F. SCHMIDT: *Georges Seurat*, „Die Kunst", iulie 1949.

65. R. LONGHI: *Un disegno per la „Grande-Jatte" e la cultura formale di Seurat*, „Paragone", ianuarie 1950.

65a. M. BERTHE: *Les dessins de Georges Seurat*, „Arts plastiques", iulie—august 1950.

Scanned with OKEN Scanner

65b. F. ROH: *Das Geheimnis der Stille — Seurat als Zeichner*, „Das Kunstwerk", 1956—57, 1—2.
65c. W. I. HOMER: *Seurat's Port-en-Bessin*, „Minneapolis Institute of Arts Bulletin", vara 1957. Articol important. Vezi de acelaşi autor şi: *Further Remarks on Seurat's Port-en-Bessin*, „Minneapolis Institute of Arts Bulletin", octombrie—decembrie 1959.
65d. H. DORRA: *Re-naming a Seascape by Seurat*, „Gazette des Beaux-Arts", ianuarie 1958.
65e. D. C. RICH: *The Place of Seurat*, „Art Institute of Chicago Quarterly", 1 februarie 1958.
65f. M. SCHAPIRO: *New Light on Seurat*, „Art News", aprilie 1958. Articol important.
65g. R. L. HERBERT: *Seurat in Chicago and New York*, „Burlington Magazine", mai 1958. Articol important.
65h. R. L. HERBERT: *Seurat and Chéret*, „Art Bulletin", iunie 1958. Articol important.
65i. W. I. HOMER: *Seurat's Formative Period — 1880—84*, „Connoisseur", august 1958. Articol important.
65j. A. CHASTEL: *Une source oubliée de Seurat*, „Etudes et Documents sur l'Art français", vol. XXII (1950—57) (apărut în 1959). Articol important.
65k. R. L. HERBERT: *Seurat and Puvis de Chavannes*, „Yale University Art Gallery Bulletin", octombrie 1959.
65l. H. R. ROOKMAAKER: *Synthetist Art Theories*, Amsterdam, 1959. Scurt capitol despre Seurat.
65m. S. LOVGREN: *The Genesis of Modernism — Seurat, Gauguin, van Gogh and French Symbolism in the 1880's*, Stockholm, 1959. Capitol important despre „L'Ile des Iridées".
65n. W. I. HOMER: Recenzie a lucrării de la pct. 1, „Art Bulletin", septembrie 1960.
65o. A. CHASTEL: *Seurat et Gauguin*, „Art de France", nr. 2, Paris, 1962.

Vezi de asemenea studiul lui Dorra de la pct. 1, precum şi lucrările de la pct. 68, 78, 92, 96 şi 99.

Reproduceri

66. L. COUSTURIER: *Georges Seurat*, Paris, 1921; ediţia a doua cu mai multe ilustraţii, Paris, 1926. Vezi şi pct. 28.
67. A. LHOTE: *Georges Seurat*, Roma, 1922.
68. W. PACH: *Georges Seurat*, New York, 1923. Amplă prefaţă, 14 planşe aranjate necronologic.
69. G. KAHN: *Les Dessins de Seurat*, 2 volume, Paris, 1926. 126 de planşe superbe reunite de F. Fénéon, cu o scurtă prefaţă de Kahn. Lucrare fundamentală în domeniu.
70. W. GEORGE: *Seurat*, Paris, 1928. Scurtă prefaţă şi 24 de planşe corecte (Album d'art Druet).
71. C. ROGER-MARX: *Seurat*, Paris, 1931. Scurtă prefaţă şi 32 de ilustraţii mici dar bune, scurtă bibliografie şi o listă de expoziţii.

Scanned with OKEN Scanner

72. J. de LAPRADE: *Georges Seurat*, Monaco, 1945. Scurtă prefață, 91 de planșe corecte în alb-negru și 10 color, aranjate cronologic. Scurtă bibliografie. Toate uleiurile sînt numite „pînze", chiar și acelea executate pe panouri de lemn.
73. H. BERTRAM: *Seurat — Tegninger*, Copenhaga, 1946.
74. A. LHOTE: *Seurat*, Paris, 1948. Scurtă prefață și 16 planșe după desene, bine alese și excelent executate (Braun).
75. U. APOLLONIO: *Disegni di Seurat*, Veneția, 1947. 17 planșe.
76. J. REWALD: *Seurat*, Paris, 1949. Scurt text, planșe mici dar bune (Collection des Maîtres).
77. R. H. WILENSKI: *Seurat*, Londra, 1949 (Faber Gallery).
78. J. de LAPRADE: *Seurat*, Paris, 1951. Text biografic și analitic, numeroase ilustrații slabe în alb-negru, dar bune planșe color. Din păcate, printre ele se află multe lucrări de o autenticitate extrem de îndoielnică. Apendice cu „Notele despre Delacroix" ale lui Seurat (vezi pct. 9), listă de expoziții și scurtă bibliografie.
78a. R. COGNIAT: *Seurat*, Paris, nedatat [1951?]. Ilustrații mici (Hyperion).
78b. J. E. MULLER: *Seurat*, Paris, 1960. 20 de planșe mici color (Hazan).
78c. J. E. MULLER: *Seurat-Dessins*, Paris, 1960. 36 de ilustrații bune deși mici (Hazan).
Vezi de asemenea: 1, 8a, 17, 45, 48, 51, 55, 60, 62, 63 și 64

Scrieri diverse despre Seurat

79. R. MARX: *Le Salon*, „Le Progrès artistique", 15 iunie 1883.
79a. Notiță în „The Bat" (Londra), 25 mai 1886.
80. A. J. WAUTERS: *Aux XX, Seurat, La Grande Jatte*, „La Gazette" (Bruxelles), 28 februarie 1887.
81. J.-K. HUYSMANS: *Chronique d'art*, „Revue indépendante", aprilie 1887.
82. A. ALEXANDRE: *Le mouvement artistique*, „Paris", 13 august 1888.
82a. E. PICARD: *La peinture*, „L'Art moderne", 1891, pag. 3—4.
83. ANONIM: (F. FÉNÉON): *Seurat* (necrolog), „Entretiens politiques et littéraires", 1891, vol. II, nr. 13.
83a. J. ANTOINE: *Georges Seurat*, „Revue indépendante", 1891, pag. 357—358.
83b. E. VERHAEREN: *Chronique artistique — Les XX*, „La Société nouvelle", 1891, pag. 248—254.
84. T. NATANSON: *Un primitif d'aujourd'hui — Georges Seurat*, „Revue blanche", 15 aprilie 1900.
85. E. VERHAEREN: *Notes-Georges Seurat*, „Nouvelle Revue française", 1 februarie 1909.
86. F. de MIOMANDRE: articol în „L'Art et les Artistes", februarie 1909.

Scanned with OKEN Scanner

87. J. CARRÉ: *Le grand art — Georges Seurat*, „La Vie", 1 septembrie 1922.
88. ANONIM (F. FÉNÉON): *Précisions sur Seurat*, „Bulletin de la Vie artistique", 15 august 1924.
88a. ANONIM (F. FÉNÉON): *Le „Cirque" de Seurat*, „Bulletin de la Vie artistique", 15 martie 1926.
89. F. FÉNÉON: *Georges Seurat und die öffentliche Meinung*, „Der Querschnitt", octombrie 1926.
90. F. FELS: *Seurat*, „ABC Magazine", noiembrie 1927.
91. ANONIM: *Quelques esquisses et dessins de Georges Seurat*, „Documents", nr. 4, septembrie 1929.
92. P. JAMOT: *Une étude pour le „Dimanche à la Grande Jatte" de Seurat*, „Bulletin des Musées de France", Paris, 1930.
93. K. NIEHAUS: *Georges Seurat*, „Elsevier's Geilustred Maandschrift", Amsterdam, 1930.
94. F. WALTER: *Du paysage classique au sur-réalisme, Seurat*, „Revue de l'Art", 1933.
95. A. WATT: *The Art of Georges Seurat*, „Apollo", martie 1936.
96. G. DUTHUIT: *Seurat's System*, „The Listener", 3 februarie 1937.
97. P. MABILLE: *Dessins inédits de Seurat*, „Minotaure", 1938.
98. A. NEWMARCH: *Seurat*, „Apollo", iulie 1940.
99. H. KAHNWEILER: *La place de Georges Seurat*, „Critique", n-rele 8—9, ianuarie—februarie 1947.
100. J. REWALD: *From Ingres to Seurat*. Prefață la catalogul unei expoziții de desene, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, martie 1947.
101. H. HILDEBRANDT: *Seurat*, „Aussaat", n-rele 3—4, august—octombrie 1947.
102. U. APOLLONIO: *Disegni di Georges Seurat*. Prefață la catalogul unei expoziții de desene Seurat, Catalogul celei de-a XXV-a Biennale di Venezia, 1950, pag. 175—179.
103. L. VENTURI: *Piero della Francesca — Seurat — Gris*, „Diogenes", primăvara 1953, pag. 19—23.

Vezi de asemenea: bibliografiile de la Fénéon, Signac și Neoimpresionism.

SIGNAC, Paul (1861—1935)

Cataloage ale operei

Un catalog sistematic al picturilor lui Signac este tocmai în curs de pregătire de către nepoata artistului. Enumerăm mai jos cîteva cataloage de expoziții:

1. *Paul Signac*, Galerie Druet, Paris, decembrie 1904. Prefață de F. Fénéon (vezi și pct. 6).
2. *Signac*, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, mai 1930. 56 de ilustrații aranjate în ordine cronologică; fără text.
3. *Signac*, Musée National d'Art Moderne, Paris, octombrie—decembrie 1951. Prefață de J. Cassou; note bio-

Scanned with OKEN Scanner

grafice; 37 de tablouri și numeroase desene, acuarele, litografii, etc. (necatalogate individual); cîteva ilustrații.

4. *Signac*, Peintures-Aquarelles, Musée de Mulhouse, ianuarie—februarie 1950. Prefață de F. Jourdain.
5. *Signac*, Fine Arts Associates, New York, noiembrie 1951. Extrase din jurnalul artistului (vezi pct. 15), reproduceri ale unor lucrări puțin cunoscute.
6. *Signac*, Marlborough Gallery, Londra, martie—aprilie 1954. Cuvinte înainte de G. Besson, P. Gay și F. Fénéon (vezi pct. 1); 65 de tablouri, acuarele, desene, litografii, etc. Catalog important, ilustrații bune, scurtă bibliografie.
7. P. A. WICK: *Paul Signac Exhibition*, „Bulletin of the Museum of Fine Arts", Boston, octombrie 1954. Studiu asupra artei grafice a lui Signac, urmat de un catalog al acuarelelor, desenelor și gravurilor prezentate la muzeul din Boston.
8. *La création de l'oeuvre chez Paul Signac*, Marlborough Gallery, Londra, aprilie—mai 1958. Prefață de P. Gay, extrase din jurnalul artistului (vezi pct. 15), cronologie, numeroase ilustrații, din care unele color.

Scrieri de Signac

9. P. SIGNAC: Scrisoare către Trublot (P. Alexis) în care protestează împotriva bănuielii că ar fi servit ca spion prusac în timp ce picta în departamentul Cantal, „Le Cri du Peuple", 23 iunie 1887.
10. NÉO (pseudonim al lui P. SIGNAC): *Les XX — Lettre à Trublot* (P. Alexis) „Le Cri du Peuple", 9 februarie 1888.
11. NÉO (pseudonim al lui P. SIGNAC): *IVe exposition des Artistes Indépendants — Lettre à Trublot* (P. Alexis), „Le Cri du Peuple", 24 martie 1888.
12. P. SIGNAC: Scrisoare (către J. Christophe), 19 septembrie 1888, „L'Art moderne", 1888, pag. 326; publicată întîia oară în „La Cravache".
13. S. P. (P. SIGNAC): *Catalogue de l'exposition des XX, Bruxelles*, „Art et Critique", 1 februarie 1890.
14. ANONIM (P. SIGNAC?): *Impressionnistes et révolutionnaires*, „La Révolte", 13—19 iunie 1891.
15. *Extraits du journal inédit de Paul Signac* — I, 1894—1895; II, 1897—1898, III, 1898—1899. Prefață și note de J. Rewald, „Gazette des Beaux-Arts", iulie—septembrie 1949, aprilie 1952, iulie—august 1953. Bogat ilustrate versiunea engleză a textelor în aceleași numere. Vezi deasemeni P. Signac: *Fragments de journal*, „Arts de France", nr. 11—12, 1947 și nr. 17—18, (nedatat).
16. P. SIGNAC: *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, Paris, Editions de la Revue blanche, 1899; o nouă ediție, Paris, 1911. Publicată mai întîi ca o suită de articole în „La Revue blanche", începînd cu mai

Scanned with OKEN Scanner

1898. Text fundamental. Vezi bibliografia pentru Neoimpresionism, pct. 59.

17. P. SIGNAC: *Jongkind*, Paris, 1927. Scurte capitole despre viziunea lui Jongkind, despre desenele, gravurile și acuarelele sale (dintre care sînt reproduse 129, multe din ele aparținînd însă lui Signac); nu și despre tablouri.
18. P. SIGNAC: *Fondation de la Société des Artistes Indépendants*, „Partisans", ianuarie 1927.
19. P. SIGNAC: *Charles Henry*, „Cahiers de l'Etoile", ianuarie—februarie 1930 (număr special dedicat lui Henry).
20. P. SIGNAC: Scurtă prefață la catalogul unei expoziții cuprinzînd 23 de artiști sovietici, Galerie Billiet, Paris, aprilie—mai 1933.
21. P. SIGNAC: *Le Néo-Impressionnisme — Documents.* Prefață la catalogul unei expoziții *Seurat et ses amis* (vezi Neoimpresionismul, pct. 72, 76); reprodusă în „Gazette des Beaux-Arts", ianuarie 1934.
22. P. SIGNAC: *Les besoins individuels et la peinture*, *Encyclopédie française*, vol. XVI, Paris, 1935; capitolul II. Text important.
23. P. SIGNAC: *Scrisoare către Edouard Fer*, scrisă aprox. în 1918, citată în E. Fer: *Solfège de la couleur*, Paris, 1954.

    În legătură cu scrisorile lui Signac către O. Maus vezi M.-O. Maus; *Trente années de lutte pour l'art, 1884—1914*, Bruxelles, 1926.

    În legătură cu scrisorile sale către C. și L. Pissarro vezi Camille Pissarro: *Letters to His Son Lucien*, New York-Londra, 1943; deasemeni J. Rewald: *Georges Seurat*, Paris, 1948.

    În legătură cu scrisorile sale către T. și V. van Gogh vezi Vincent van Gogh: *Verzamelde Brieven*, vol. III, Amsterdam, 1953.

    În legătură cu amintirile sale despre Vincent van Gogh vezi G. COQUIOT: *Vincent van Gogh*, Paris, 1924, pag. 194 (scrisoare către Coquiot).

    În legătură cu scrisorile sale către Lucie Cousturier vezi pct. 36.
24. G. CACHIN-SIGNAC: *Autour de la correspondance de Signac*, Arts, 7 septembrie 1951. Vezi deasemeni: *Documenti inediti sul neo-impressionismo*, „La Biennale di Venezia", octombrie 1951.
25. Note despre Stendhal, manuscris nepublicat.

Scrieri despre Signac

26. F. FÉNÉON: *Paul Signac*, „Les Hommes d'Aujourd'hui", nr. 373, vol. 8, 1890 (vezi pag. 146, nota 80). Vezi deasemeni diferitele texte de Fénéon în *Oeuvres*, Paris, 1948.
27. F. FÉNÉON: *Paul Signac*, „La Plume", 1 septembrie 1891. Inclus în *Oeuvres*.

Scanned with OKEN Scanner

28. A. de LA ROCHEFOUCAULD: *Paul Signac*, „Le Coeur", mai 1893.
29. C. MERKI: *Apologie pour la peinture*, „Mercure de France", iunie 1893 (atacuri la adresa lui Signac, van Gogh și Gauguin).
30. C. MAUCLAIR: *Choses d'art*, „Mercure de France", martie 1894 (diatribă împotriva lui Signac și împotriva deschiderii unei galerii speciale dedicate neoimpresionismului).
31. C. MAUCLAIR: *Choses d'art*, „Mercure de France", aprilie 1895 (atacuri împotriva lui Signac, Pissarro, Lautrec, etc.).
32. H. van de VELDE: *Les expositions d'art à Bruxelles*, „Revue blanche", 1896, vol. 10, pag. 284—287.
33. J. MEIER-GRAEFE: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart, 1904. Capitol despre Signac.
34. A. ALEXANDRE: *Paul Signac, Président des Indépendants*, „Comoedia", 26 martie 1910. Articol amplu deși nu foarte interesant.
35. H. GUILBEAUX: *Paul Signac et les Indépendants*, „Les Hommes du Jour", 22 aprilie 1911.
36. L. COUSTURIER: *Paul Signac*, „La Vie", 23 martie 1912 (împreună cu cîteva scrisori).
37. J.-C. HOLL: *La jeune peinture contemporaine*, Paris, 1912. Capitol despre Signac.
38. L. COUSTURIER: *Paul Signac*, Paris, 1922. Scrisă de prietena și eleva lui, această carte, singura importantă despre artist, oferă o relatare plină de viață despre om, despre discuțiile sale, despre atelierul său, etc. 20 de reproduceri după tablouri, 24 după acuarele și desene, cîteva fotografii; numeroase ilustrații după desene în peniță sînt cuprinse în text.
39. J. GUENNE: *Entretien avec Paul Signac*, „L'Art vivant", 20 martie 1925.
40. G. BESSON: *Paul Signac*, Paris, 1935. Scurt text, 32 de ilustrații aranjate cronologic.
41. B. DORIVAL: *Les étapes de la peinture française contemporaine*, vol. I, Paris, 1943. Capitol despre neoimpresionism, cu o secțiune lungă și în general nefavorabilă despre Signac.
42. G. BESSON: *Paul Signac*, „Arts de France", nr. 2 (nedatat).
43. H. HILDEBRANDT: *Neo-impressionisten — Paul Signac*, Aussaat, mai—iulie 1947.
44. T. NATANSON: *Peints à leur tour*, Paris, 1948. Capitolul despre *L'école de Seurat* se ocupă de Signac.
45. G. BESSON: *Paul Signac*, Paris—Londra—New York, nedatat [1948?]. Scurt text, 60 de ilustrații excelente deși mici, aranjate cronologic (Collection des Maîtres).
46. G. BESSON: *Paul Signac — Dessin*, Paris, 1950. Planșe superbe și bine alese.
47. FRANCIS JOURDAIN: *Paul Signac*, „Arts-Documents" nr. 13, octombrie 1951.

Scanned with OKEN Scanner

48. M. BREUNING: *Signac's Science*, „Art Digest", 15 noiembrie 1951.
49. H. E. BATES: *French Painters — Signac and Cross*, „Apollo", mai 1952, ilustrat.
50. C. ROGER-MARX: *Maîtres du XIXe siècle et du XXe*, Geneva, 1954. Scurt capitol despre Signac.
51. J. REWALD: *Paul Signac*, în *Dictionnaire de la peinture moderne*, Paris, 1954, New York, 1955.
52. M. SANDOZ: *L'oeuvre de Paul Signac à La Rochelle, Croix-de-Vie, Les Sables d'Olonne, de 1911 à 1930*, „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 1955, Paris, 1956.
53. M. SANDOZ: *Signac et Marquet*, „Dibutade IV", 1957. Ilustrații.

III. NEOIMPRESIONISMUL

1. F. FÉNÉON: *Les impressionnistes en 1886*, Paris, 1886; reprodus în lucrarea de la pct. 83.
2. R. DARZENS: *Exposition des Impressionnistes*, „La Pléiade", mai 1886.
3. P. ADAM: *Peintres Impressionnistes*, „Revue contemporaine", mai 1886.
4. ANONIM: *L'exposition des Impressionnistes*, „Revue de Demain", mai—iunie 1886. Cronică a ultimei expoziții impresioniste cu comentarii interesante despre Seurat, Pissarro și Signac; nefavorabile la adresa lui Gauguin.
5. J. LE FUSTEC: *Exposition des Artistes Indépendants*, „Journal des Artistes", 22 august 1886.
6. P. ADAM: *Les Artistes Indépendants*, „La Vogue", 6—13 septembrie 1886.
7. E. HENNEQUIN: *L'exposition des Artistes Indépendants*, „La Vie moderne", 11 septembrie 1886.
8. L.-P. de BRINN'GAUBAST: *Les Indépendants*, „Le Décadent", 18 septembrie 1886.
9. F. FÉNÉON: *L'impressionnisme aux Tuileries*, „L'Art moderne", 19 septembrie 1886.
10. J.-K. HUYSMANS: *Chronique d'art*, „Revue indépendante", noiembrie—decembrie 1886.
11. T. de WYZEWA: *L'art contemporain*, „Revue indépendante", noiembrie—decembrie 1886.
12. A. ALEXANDRE: *Critique décadente*, „L'Evénement", 10 decembrie 1886.
13. E. VERHAEREN: *Le Salon des XX à Bruxelles*, „La Vie moderne", 26 februarie 1887.
14. TRUBLOT (P. ALEXIS): *L'exposition des Artistes Indépendants*, „Le Cri du Peuple", 26 martie 1887.
15. M. FOUQUIER: *L'exposition des Artistes Indépendants*, „XIXe Siècle", 28 martie 1887.
16. G. KAHN: *La vie artistique*, „La Vie moderne", 9 aprilie 1887.

Scanned with OKEN Scanner

17. J. LE FUSTEC: *Exposition des Artistes Indépendants*, „Journal des Artistes", 10 aprilie 1887.
18. J. CHRISTOPHE: *Les évolutionnistes du Pavillon de la Ville de Paris*, „Journal des Artistes", 24 aprilie 1887.
19. F. FÉNÉON: *Le néo-impressionnisme*, „L'Art moderne", 1 mai 1887.
20. ANONIM: *De l'emploi des couleurs pour la peinture et la décoration*, „L'Art moderne", 1887, pag. 253—254, 292—293, 301—303, 326—327.
21. A. MICHEL: *Le néo-impressionnisme*, „La Flandre libérale", februarie—martie 1888; reprodus în „L'Art moderne", 10 martie 1888.
22. E. VERHAEREN: *Chronique bruxelloise — l'exposition des XX à Bruxelles*, „Revue indépendante", martie 1888.
23. ANONIM: *Le Salon des XX — L'ancien et le nouvel impressionnisme*, „L'Art moderne", 1888, pag. 41—42.
24. F. de FARAMOND: articol despre expoziția Independenților, „La Vie franco-russe", 24 martie 1888 (nu se găsește).
25. A. ALEXANDRE: *La semaine artistique*, Paris, 26 martie 1888.
26. G. KAHN: *Exposition des Indépendants*, „Revue indépendante", aprilie 1888.
27. G. GEFFROY: *Pointillé-Cloisonnisme*, „La Justice", 11 aprilie 1888.
28. F. FÉNÉON: *Le néo-impressionnisme à la IVe exposition des Artistes Indépendants*, „L'Art moderne", 15 aprilie 1888.
29. P. ADAM: *Les impressionnistes à l'exposition des Indépendants*, „La Vie moderne", 15 aprilie 1888.
30. J. CHRISTOPHE: *Le néo-impressionnisme au Pavillon de la Ville de Paris*, „Journal des Artistes", 6 mai 1888.
31. ANONIM: *Néo-impressionnisme*, „L'Art moderne", 11 noiembrie 1888.
32. ANONIM: *Aux XX*, „L'Art moderne", 3 februarie 1889.
33. ANONIM: *L'art japonais et le néo-impressionnisme*, „L'Art moderne", 1889, pag. 50—52.
34. O. MAUS: *Le Salon des XX à Bruxelles*, „La Cravache", 16 februarie 1889.
35. P.M.O. (P.M. OLIN): *Chronique de l'art — Peinture, les XX*, „La Wallonie", nr. 2/1889.
36. A. GERMAIN: *L'exposition des Indépendants*, „Art et Critique", 15 septembrie 1889.
37. F. FÉNÉON: *5e exposition de la Société des Artistes Indépendants*, „La Vogue", septembrie 1889; reprodus în „L'Art moderne", 27 octombrie 1889.
38. G. LECOMTE: *Exposition des Néo-Impressionnistes — Pavillon de la Ville de Paris*, „Art et Critique", 29 martie 1890.
39. G. LECOMTE: *Société des Artistes Indépendants*, „L'Art moderne", 30 martie 1890.

Scanned with OKEN Scanner

40. ANONIM: *L'exposition des XX*, „L'Art moderne", 1890, pag. 25—27.
41. J.L. (J. LECLERCQ): *Aux Indépendants*, „Mercure de France", mai 1890.
42. G. LECOMTE: *Le Salon des Indépendants*, „L'Art dans les Deux Mondes", 28 martie 1891.
43. E. VERHAEREN: *Le Salon des Indépendants*, „La Nation"; reprodus în „L'Art moderne", 5 aprilie 1891.
44. A. GERMAIN: *Théorie des Néo-Luminaristes*, „Moniteur des Arts"; reprodus în „L'Art moderne", 12 și 16 iulie 1891.
45. A. GERMAIN: *Théorie Chromo-Luminariste*, „La Plume", 1 septembrie 1891.
46. J. ANTOINE: *Critique d'art — Exposition des Artistes Indépendants*, „La Plume", III, 1891, pag. 156—157.
47. E. VERHAEREN: *Exposition des XX*, „Art et Critique", 13 februarie 1892.
48. E. COUSTURIER: *Société des Artistes Indépendants*, „L'Endehors", 27 martie 1892.
49. P.M. OLIN: *Les XX*, „Mercure de France", aprilie 1892.
50. F. FÉNÉON: *Au Pavillon de la Ville de Paris — Société des Artistes Indépendants*, „Le Chat noir", 2 aprilie 1892.
51. G. LECOMTE: *L'art contemporain*, „La Revue indépendante", 1892, pag. 1—29.
52. C. SAUNIER: *L'art nouveau*, „La Revue indépendante", 1892, pag. 30—48.
53. Y. RAMBOSSON: *Exposition des peintres néo-impressionnistes*, „Mercure de France", ianuarie 1893.
54. A. GERMAIN: *Pour le beau*, „Essais d'Art libre", număr special, februarie—martie 1893; cap. III: *Le Chromo-Luminarisme*.
55. G. G. (G. GEFFROY): *L'art d'aujourd'hui — néo-impressionnistes*, „Le Journal", 28 ianuarie 1894.
56. O. MIRBEAU: *Néo-impressionnistes*, „Echo de Paris", 23 ianuarie 1894.
57. TIPHERETH [pseudonim?]: *Néo-impressionnistes*, „Le Coeur", iulie 1894.
58. „*Pan*", primul număr, 1898. Extrase din cartea lui Signac (vezi mai jos pct. 59), împreună cu litografii originale de Signac, Petitjean, Luce, van Ryssel-berghe, Cross, precum și reproduceri după 2 desene de Seurat.
59. P. SIGNAC: *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, Paris, 1899. Cea dintîi lucrare importantă în acest domeniu, unde este prezentată conjunctura istorică în care au apărut teoriile neoimpresioniste, precum și aceste teorii propriu-zise cu aplicațiile lor practice. O lucrare fundamentală de unul dintre cei mai autorizați membri ai mișcării neoimpresioniste.
60. A. FONTAINAS: *Art moderne*, „Mercure de France", mai 1900.

Scanned with OKEN Scanner

61. J. MEIER-GRAEFE: *Der moderne Impressionismus*, Berlin, nedatat (1903—04). Capitol despre neoimpresionism.
62. C. MAUCLAIR: *L'impressionnisme — son histoire — son esthétique — ses maîtres*, Paris, 1904. Conține un capitol confuz și deficitar sub raportul informației despre: *„Le néo-impressionnisme et la théorie du pointillisme — Seurat, Signac, Denis, van Rysselberghe, Bonnard, Vuillard, Gauguin, Anquetin*, etc.
63. J. MEIER-GRAEFE: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart, 1904. Conține două capitole despre neoimpresionism.
64. C. MORICE: *Le XXIe Salon des Indépendants*, „Mercure de France", 15 aprilie 1905.
65. C. HERRMANN: *Der Kampf um den Stil*, Berlin, 1911. Lucrare scrisă de un pictor care a devenit divizionist prin 1904; ca examinează situația existentă în artă la începutul secolului nostru și aclamă neoimpresionismul ca pe stilul viitorului. (Soția autorului a tradus cartea lui Signac, vezi pct. 59, în lb. germană.)
66. M. RAPHAEL: *Von Monet zu Picasso*, Leipzig, 1913. Capitol despre neoimpresionism.
67. H. KELLER și J. MACLEOD: *The Application of the Physiology of Color Vision in Modern Art*, „Annual Report, Smithsonian Institution", 1917, pag. 723—739; publicat inițial în „Popular Science Monthly", noiembrie 1913.
68. E. FER: *Les principes scientifiques du néo-impressionnisme*, „Pages d'Art", decembrie 1917 și mai 1918. Vezi de același autor și: *Solfège de la couleur*, Paris, 1954.
69. G. COQUIOT: *Les Indépendants*, Paris, nedatat [1920]. Capitol despre neoimpresionism.
70. G. MARZYNSKI: *Die Methode des Expressionismus — Studien zu seiner Psychologie*, Leipzig, 1920. Capitolul despre metoda impresionismului este consacrat în cea mai mare parte neoimpresionismului.
71. G. KAHN: *Au temps du pointillisme*, „Mercure de France", mai 1924.
72. *Seurat et ses amis — La suite de l'impressionnisme*. Catalogul unei expoziții ținute la Galerie Wildenstein, Paris, decembrie 1933—ianuarie 1934. Prefață de P. Signac. Catalog excelent, cu note despre diferiții pictori și ilustrații. Textul lui Signac a apărut și separat: *Le néo-impressionnisme — Documents*, „Gazette des Beaux-Arts", 1934, ilustrat.
73. R. ESCHOLIER: *Seurat et ses amis*, „Le Journal", 20 decembrie 1933.
74. A. LÉVY-GUTMANN: *Seurat et ses amis*, „Art et Décoration", 1934.
75. *Schilderyen uit de Divisionistische School van Georges Seurat tot Jan Toorop*. Catalogul unei expoziții ținute la Boymans Museum, Rotterdam, decembrie 1936—ianuaire 1937. Prefață de D. Hannema. Pe lîngă lucrări de Angrand, Cross, van Gogh, Lemmen, Luce, van Rysselberghe, Seurat, Signac, Lautrec și van de Velde,

Scanned with OKEN Scanner

expoziția mai cuprindea și tablouri ale adepților olandezi ai curentului ca J. J. Aarts, H.P. Bremmer, Gestel, F. Hart Nibbrig, Thorn Prikker și J. Th. Toorop. În total 71 de tablouri și desene, din care 31 reproduse.

76. *Seurat and his Contemporaries*; catalogul unei expoziții ținute la Wildenstein Galleries, Londra, ianuarie—februarie 1937. Prefață de Signac (aceeași ca la 72). Lucrări de Angrand, Cousturier, Cross, Delavallée, Dubois-Pillet, Gausson, Hayet, Luce, C. Pissarro, van Rysselberghe, Seurat, Signac (și L. Pissarro în supliment). Scurte note despre fiecare expozant, tabel cronologic, ilustrații bune.

77. R. ESCHOLIER: *La peinture française — XXe siècle*, Paris, 1937. Capitol despre neoimpresionism.

78. *Les Néo-Impressionnistes*. Catalogul unei expoziții ținute la Galerie de France, Paris, decembrie 1942—ianuarie 1943.

79. B. DORIVAL: *Les étapes de la peinture française contemporaine*, vol. I, Paris, 1943. Capitol despre neoimpresionism.

80. F. MARET: *Les peintres luministes — l'art en Belgique*, Bruxelles, 1944. Despre impresionismul și divizionismul (numit aici „luminisme") din Belgia. Dintre neoimpresioniști, numai van Rysselberghe se bucură de toată atenția autorului, în vreme ce Finch, Lemmen și van de Velde sînt menționați doar în treacăt. Scurtă bibliografie, 32 de ilustrații bune, dintre care 11 planșe rezervate lui van Rysselberghe. Rămîne în continuare să fie scris un studiu cuprinzător despre adepții lui Seurat din cadrul grupului celor XX.

81. H. ROSTRUP: *Pointillisme*, „Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek", Copenhaga, 1947. Ilustrații.

82. M. SAINT-CLAIR (D-na MARIA van RYSSELBERGHE): *Galerie privée*, Paris, 1947. Excelente portrete literare ale lui Verhaeren, Cross, Fénéon, Théo van Rysselberghe, Gide, etc., pe care autoarea i-a cunoscut îndeaproape.

83. F. FÉNÉON: *Oeuvres*, Paris, 1948. Reproduceri ale cîtorva, deși nici pe departe ale tuturor scrierilor fundamentale ale lui Fénéon despre neoimpresionism; pentru o listă mai completă a acestora vezi bibliografia de la Fénéon.

84. C. E. GAUSS: *The Aesthetic Theories of French Artists — 1855 to the Present*, Baltimore, 1949. Capitol: *From Realism to Neo-Impressionism*.

85. *Pointillists and Their Period*. Catalogul unei expoziții ținute la Redfern Gallery, Londra, noiembrie—decembrie 1950. Prefață de H. E. Bates. Cuprinde mai multe lucrări ale contemporanilor decît ale neoimpresioniștilor. Ilustrații.

86. *Seurat and his Friends*. Catalogul unei expoziții ținute la Wildenstein Galleries, New York, noiembrie—decembrie 1953. Prefață de J. Rewald. Lucrări de practic

toți membrii mișcării, cu scurte note despre fiecare. Bogat ilustrat.

87. F. MARTI IBAÑEZ: *An Experiment in Correlation: The Psychological Impact of Atomic Science on Modern Art*, „Arts and Architecture", ianuarie, februarie și martie 1953.
88. G. POGU: *Sommaire de technologie divisionniste*, în catalogul expoziției H. Petitjean, Paris, Galerie de l'Institut, aprilie 1955.
89. *L'impressionnisme en Belgique avant 1914*. Catalogul unei expoziții ținute la Casino Municipal, Knocke-le-Zoute-Albert Plage, iulie—august 1955. Prefață de P. Fierens. Cuprindea lucrări de Anna Boch, Ensor, Evenepoel, G. Lemmen, van Rysselberghe și van de Velde. Bibliografie, ilustrații.
90. G. HABASQUE: *Le contraste simultané des couleurs et son emploi en peinture depuis un siècle*, în I. MEYERSON: *Problèmes de la couleur*, Paris, 1957.
91. *Les Néo-impressionnistes*, catalogul unei expoziții ținute la Galerie J. -C. & J. Bellier, Paris, iunie—iulie 1961. Ilustrat.

CÎȚIVA PICTORI NEOIMPRESIONIȘTI

Angrand, Charles (1854—1926)

1. F. FÉNÉON: *Catalogue des trente-trois*, „La Cravache", 19 ianuarie 1889; reprodus în Fénéon: *Oeuvres*, Paris, 1948.

1a. C. ANGRAND: *Henri-Edmond Cross*, „Les Temps nouveaux", 23 iulie 1910.

2. Articol despre Angrand în „Par chez nous" (revue normande), februarie—martie 1921.
3. ANONIM: (F. FÉNÉON): *Charles Angrand*, „Bulletin de la Vie artistique", 15 aprilie 1926.
4. *Inédit de Charles Angrand*, „La Vie", 1 octombrie 1936.
5. ANONIM: Prefață la catalogul unei expoziții *Charles Angrand*, Galerie André Maurice, Paris, decembrie 1960—ianuarie 1961.

În legătură cu amintirile lui Angrand despre Seurat vezi G. COQUIOT: *Seurat*, Paris, 1924.

Vezi de asemenea: Jurnalul lui Signac, „Gazette des Beaux-Arts", iulie—septembrie 1949, aprilie 1952, iulie—august 1953.

Cross, Henri-Edmond (1856—1910) [*pe numele adevărat: Delacroix*]

1. F. FÉNÉON: articol despre H.-E. Cross, „Le Chat noir", martie—aprilie 1892.
2. E. VERHAEREN: Prefață — sub forma unei scrisori către artist — la catalogul expoziției *H.-E. Cross*, Paris, Galerie Druet, 21 martie—8 aprilie (anul nu este specificat).

Scanned with OKEN Scanner

3. M. DENIS: Prefață la catalogul unei expoziții *H.-E. Cross*, Paris, Galerie Bernheim-Jeune, aprilie—mai 1907; reprodusă în Denis: *Théories*, Paris, 1912, pag. 152—155.

3a. C. ANGRAND: *Henri-Edmond Cross*, „Les Temps nouveaux", 23 iulie 1910.

4. M. DENIS: Prefață la catalogul unei expoziții postume *H.-E. Cross*, Paris, Galerie Bernheim-Jeune, octombrie —noiembrie 1910; reprodusă în Denis: *Théories*, Paris, 1912, pag. 156—160.

5. (F. FÉNÉON): *Les carnets d'Henri-Edmond Cross*, I—VII, „Bulletin de la Vie artistique", 15 mai, 1 iunie, 1 iulie, 1 septembrie, 15 septembrie, 1 și 15 octombrie 1922.

6. L. COUSTURIER: *H.-E. Cross*, Paris, 1932. Prefață valoroasă și 32 de ilustrații.

7. M. SAINT-CLAIR (D-na MARIA van RYSSELBERGHE): *Galerie privée*, Paris, 1947. Un portret desăvîrșit al artistului.

8. J. REWALD: Prefață la catalogul unei expoziții *H.-E. Cross*, New York, Fine Arts Associates, aprilie—mai 1951. Ilustrat.

9. H.-E. CROSS: *Carnet de dessin*, Paris, 1959. Prefață de J. Rewald. Ediție facsimilată a unui carnet de schițe.

Dubois-Pillet, Albert (1846—1890)

1. J. CHRISTOPHE: *Dubois-Pillet*, „Les Hommes d' Aujourd'hui", nr. 370, vol. 8, 1890.

2. F. F. (F. FÉNÉON): Notiță asupra morții lui Dubois-Pillet, „L'Art moderne", 21 august, 1890 (neinclusă în Fénéon: *Oeuvres*).

3. J. CHRISTOPHE: *Le commandant Dubois*, „Art et Critique", 30 august 1890.

4. J. ANTOINE: *Dubois-Pillet*, „La Plume", III, 1891, pag. 299.

5. J. CHRISTOPHE: *Albert Dubois-Pillet*, „La Cravache", 15 septembrie 1892.

Finch, A. William (1854—1930)

1. R. SITHOLA: *A. W. Finch — maalari, graafikko, keraamikko*, în: L. Wennevirta și Y. A. Jäntti: *Suomen Taiteen Vuosikirja 1945*, Helsinki, 1945. Text în lb. finlandeză, ilustrat.

Gausson, Léo (1861?—1942?)

1. F. (F. FÉNÉON): *Léo Gausson*, „Revue blanche", 1896, vol. 10, pag. 336 (neinclus în Fénéon: *Oeuvres*).

2. C. MAUCLAIR: *Choses d'art*, „Mercure de France", mai 1896 (Atac la adresa lui Gausson și Gauguin).

Lemmen, Georges

1. M. NYNS: *Georges Lemmen*, Anvers, 1955.

Scanned with OKEN Scanner

Luce, Maximilien (1858—1941)

1. J. CHRISTOPHE: *Maximilien Luce*, „La Cravache", 28 iulie 1888.
2. G. KAHN: *Chronique de la littérature et de l'art*, „Revue indépendante", octombrie 1888.
3. J. CHRISTOPHE: *Maximilien Luce*, „Les Hommes d'Aujourd'hui", 1890.
4. ANONIM: *Maximilien Luce*, „Les Hommes du Jour", nr. 60, 13 martie 1909.
5. J.-C. HOLL: *La jeune peinture contemporaine*, Paris, 1912. Capitol despre Luce.
6. A. TABARANT: *Maximilien Luce*, Paris, 1928. Text biografic și analitic de unul din prietenii artistului; 50 de ilustrații bune.
7. G. TURPIN: *Dix-huit peintres indépendants*, Paris, 1931. Capitol despre Luce.
8. J. TEXCIER: *Les peintres de la vie — Maximilien Luce*, „Le Populaire", 10 aprilie 1949.

Petitjean, Hippolyte (1854—1929)

1. *Souvenirs du peintre Jules Joëts recueillis par M.-A. Bernard*, „Arts-Documents", nr. 50, noiembrie 1954. (Scrisori ale lui Camille și Lucien Pissarro către Petitjean.)
2. Catalogul unei expoziții *Petitjean*, Paris, Galerie de l'Institut, aprilie 1955, cu un *Sommaire de technologie divisionniste* de G. Pogu.

Pissarro, Lucien (1863—1944)

1. G. LECOMTE: *En Angleterre — Lucien Pissarro et ses amis*, „Art et Critique", 12 martie 1892.
2. ANONIM: Notă despre Lucien Pissarro, „L'Art moderne", 6 august 1893.
3. L. P. (LUCIEN PISSARRO): Scrisoare către redacție, „Les Temps nouveaux", 7—13 decembrie 1895.
4. C. RICKETTS și L.PISSARRO: *De la typographie et de l'harmonie de la page imprimée — William Morris et son influence sur les arts et les métiers*, Londra, 1898.
5. Articol despre „Eragny Press", „Books and Bookplates", vol. IV, nr. 1/1903.
6. E. WILLRICH: *Lucien Pissarro als Buchkünstler*, „Zeitschrift für bildende Kunst", noiembrie 1906. Ilustrații.
7. J. B. MANSON: *Lucien Pissarro's Wood-Engravings*, „Imprint", aprilie 1913.
8. Articol despre Lucien Pissarro pictorul, „The Studio", 15 noiembrie 1916.
9. CLÉMENT-JANIN: *Peintres-Graveurs contemporains— Lucien Pissarro*, „Gazette des Beaux-Arts", noiembrie—decembrie 1919, pag. 337—351, ilustrații.
10. C. MARRIOTT: *Modern Movements in Painting*, Londra, 1920.
11. F. RUTTER: *Some Contemporary Artists*, Londra, 1922.

Scanned with OKEN Scanner

12. CAMILLE PISSARRO: *Letters to His Son Lucien*, New York—Londra, 1943. Apărute sub îngrijirea lui J. Rewald, ajutat de Lucien Pissarro. Documente fundamentale despre faza divizionistă a tatălui și a fiului și despre epocă în general; bogat ilustrată, indice. Ediția franceză, Paris, 1950, conține și numeroase scrisori ale lui Lucien Pissarro către tatăl său. Vezi deasemeni pct. 15.
13. Cataloagele expozițiilor memoriale *Lucien Pissarro*, Leicester Galleries, Londra. Partea I, ianuarie 1946: tablouri și acuarele, cu o scurtă apreciere de R. Mortimer. Partea II, decembrie 1947: sculpturi în lemn, desene și cărți, prefață de P. James.
14. W. R. SICKERT: *A Free House*, sub îngrijirea lui O. Sitwell, Londra, 1947.
14a. B. ROBB: *The Wood-Engravings of Lucien Pissarro*, „Signature", nr. 6/1948.
15. J. REWALD: *Lucien Pissarro — Letters from London, 1883—1891*, „Burlington Magazine", iulie 1949. Vezi deasemeni pct. 12.
16. F. L. GWYNN: *Sturge Moore and the Life of Art*, Londra, 1952.
17. J. ROTHENSTEIN: *Modern English Painters — Sickert to Smith*, Londra, 1952.
18. Catalogul expoziției: *Designs and Engravins for the Eragny Press*, Arts Council of Great Britain, cca. 1952.
19. Catalogul expoziției: *Retrospective of the Works of Lucien Pissarro*, Ohana Gallery, Londra, noiembrie 1954. Prefață de V. Abul-Hada.
20. LUCIEN PISSARRO: *Notes on the Eragny Press and a Letter to J. B. Manson*, prezentate de A. Fern, cu un studiu despre artist și opera sa, Cambridge, 1957. O cărticică încîntătoare. Ilustrații.
21. W. S. MEADMORE: *Lucien Pissarro — Un Coeur Simple*, Londra, 1962. O biografie detaliată, bazată pe corespondența artistului, pe amintirile fiicei și prietenilor săi, etc. Ilustrații, indice. Scurtă prefață de J. Rewald.

Rysselberghe, Théo van (1862—1926)

1. E. VERHAEREN: *Théo van Rysselberghe*, „L'Art moderne", 1898.
2. E. VERHAEREN: *Théo van Rysselberghe*, „Ver Sacrum", Zeitschrift der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Leipzig, nr. 11/1899.
3. J. MEIER-GRAEFE: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart, 1904. Consacră o secțiune lui van Rysselberghe.
4. L. HEVESI: *Acht Jahre Secession*, Viena, 1906. Capitol despre van Rysselberghe.
5. M. DENIS: Prefață la catalogul unei expoziții *Théo van Rysselberghe*, Bruxelles, Galerie Giroux, noiembrie —decembrie 1927; reprodusă în lucrarea de la pct. 7.

Scanned with OKEN Scanner

6. G. van ZYPE: Notiță despre Théo van Rysselberghe și o listă cronologică, în *L'Annuaire de l'Académie*, Bruxelles, 1932.
7. P. FIERENS: *Théo van Rysselberghe*, Bruxelles, 1937. Studiu excelent, împreună cu o reluare a prefeței lui Denis (de la pct. 5), o bibliografie și 49 de planșe bune.
8. M. SAINT-CLAIR (MARIA van RYSSELBERGHE): *Galerie privée*, Paris, 1947. Excelent capitol despre van Ryssèlberghe, scris de văduva sa.
9. F. MARET: *Théo van Rysselberghe*, Anvers, 1948. Scurtă biografie cu bibliografie și 26 de ilustrații bune. Vezi de același autor și: *Les peintres luministes — l'art en Belgique*, Bruxelles, 1944.
Despre van Rysselberghe și grupul celor XX vezi M.-O. MAUS: *Trente années de lutte pour l'art*, Bruxelles, 1926.

Vezi de asemenea: Jurnalul lui Signac, „Gazette des Beaux-Arts", iulie-septembrie 1949, aprilie 1952, iulie—august 1953.

IV. *LITERATURA SIMBOLISTICĂ*

1. E. HENNEQUIN: *J.-K. Huysmans*, „La Revue indépendante", iulie 1884.
2. T. de WYZEWA: *La littérature wagnérienne*, „Revue wagnérienne", iunie 1886.
3. L. d'ORFER: articol despre simbolism, „Le Scapin", 1 septembrie 1886.
4. J. MORÉAS: *Le Symbolisme*, „Le Figaro littéraire", 18 septembrie 1886. Este vorba de celebrul *Manifest simbolist*.
5. G. KAHN: *Réponse des symbolistes*, „L'Evénement", 28 septembrie 1886.
6. P. ADAM: *Le Symbolisme*, „La Vogue", 4—11 octombrie 1886.
7. P. ADAM: *La presse et le symbolisme*, „Le Symboliste", 7 octombrie 1886.
8. R. GHIL: *Notre école*, „La Décadence", 15 octombrie 1886. Vezi și pct. 28.
9. A. VALLETTE: *Les symbolistes*, „Le Scapin", 16 octombrie 1886.
10. B. de MONCONYS (P. ADAM): *Les personnalités symbolistes*, „La Vie moderne", 4 decembrie 1886.
11. ANONIM (P. ADAM, J. MORÉAS, O. MÉTÉNIER, F. FÉNÉON): *Petit Bottin des Lettres et des Arts*, Paris, 1886.
12. JACK PLOWERT (pseud. al lui P. ADAM): *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, 1888.
13. J. CHRISTOPHE: *Symbolisme*, „La Cravache", 16 iunie 1888.
14. T. de WYZEWA: *Les origines de la littérature décadente*, „L'Art moderne", 14 aprilie 1889.

Scanned with OKEN Scanner

15. A. GERMAIN: *Du symbolisme*, „Art et Critique", 5 octombrie 1889.
16. G. VANOR: *L'art symboliste*, Paris, 1889; prefață de P. Adam.
16a. J. MORÉAS: *Les premières armes du Symbolisme*, Paris, 1889.
17. T. de WYZEWA: *Edouard Dujardin*, „Les Hommes d'Aujourd'hui", nr. 388, vol. 8, 1890.
18. E. HENNEQUIN: *Quelques écrivains français*, Paris, 1890. Între altele, un eseu important despre *A Rebours* al lui Huysmans.
19. J. HURET: *Enquête sur l'évolution littéraire*, „Le Figaro", martie—iulie 1891; reprodusă parțial în „L'Art moderne" (Bruxelles). Răspunsurile lui Mallarmé, Mirbeau și Henry sînt citate în capitolul IX al lucrării de față.
19a. ANONIM: *Les préludes*, „La Vie moderne", 14 și 21 iunie 1891. O istorie a periodicelor simboliste.
20. G. KAHN: *Les origines du symbolisme*, „Revue blanche", 1 noiembrie 1901.
21. G. KAHN: *Symbolistes et Décadents*, Paris, 1902. Vezi deasemeni pct. 43.
22. C. MENDÈS: *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, 1903. Lucrare importantă cu o amplă bibliografie și un dicționar critic.
22a. A. RETTÉ: *Le Symbolisme*, Paris, 1903.
23. J.-K. HUYSMANS: *A Rebours* (publicat inițial în 1884), Paris, 1903. Această reeditare conține o prefață importantă scrisă douăzeci de ani mai tîrziu.
23a. G. COQUIOT: *Le vrai J. K. Huysmans*, Paris, 1912. Capitol despre Huysmans critic de artă.
24. A. BARRE: *Le symbolisme — Essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900*, Paris, 1912.
25. E. RAYNAUD: *La mêlée symboliste*, 3 volume, Paris, 1918—1922. Vezi de același autor și: *En marge de la mêlée symboliste*, Paris, 1938.
26. A. ANTOINE: *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Paris, 1921. Vol. II, *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon*, Paris, 1933. Vezi și pct. 56.
27. C. MAUCLAIR: *Servitude et grandeur littéraires*, Paris, 1922. Autorul își prezintă în chip strălucit o suită de *souvenirs d'art et de lettres de 1890 à 1900* despre simboliști și publicațiile lor, despre teatrele de avangardă, despre unii artiști, negustori, muzicieni, etc.
27a. G. MICHAUD: *Message poétique du Symbolisme*, 3 volume, Paris, 1922.
28. R. GHIL: *Les dates et les oeuvres — Symbolisme et poésie scientifique*, Paris, 1923. Vezi de același autor și: *Choix de poèmes*, Paris, 1928, cu o expunere sumară a teoriilor sale.
28a. E. DUJARDIN: *La Revue wagnérienne*, „La Revue musicale", octombrie 1923.
29. G. KAHN: *Silhouettes littéraires*, Paris, 1925. Capitole despre Mallarmé, Huysmans, Verlaine, Rodin, etc.

Scanned with OKEN Scanner

30. WILLY (pseud. al lui H. GAUTIER-VILLARD): *Souvenirs littéraires ... et autres*, Paris, 1925.
31. M. L. HENRY: *Stuart Merrill, la contribution d'un américain au symbolisme français*, Paris, 1927.
32. E. VERHAEREN: *Impressions — De Baudelaire à Mallarmé — Parnassiens et Symbolistes*, Paris, 1928. Studii despre simbolism, Moréas, de Régnier, Huysmans, etc.
33. A. FONTAINAS: *Mes souvenirs du symbolisme*, Paris, 1928. Una dintre cele mai bune lucrări despre acest domeniu, în care se realizează un echilibru între vederile extrem de pătrunzătoare ale autorului și amintirile sale personale. Capitole despre revistele simboliste, despre Huysmans, Moréas, Kahn, Verlaine, Le Théâtre d'Art, Verhaeren, Mallarmé, etc. Un capitol despre pictori și sculptori se referă pe scurt la Moreau, Redon, Puvis de Chavannes, Aurier, Bernard, Monet, Rodin, Sérusier și Nabiști.
34. RACHILDE (D-na A. VALLETTE): *Portraits d'hommes*, Paris, 1930. Portrete ale „echipei" de la „Mercure de France", publicație fondată și editată de soțul autoarei (A. Vallette, Verlaine, Tailhade, Moréas, de Gourmont, etc.).
35. P. MARTINO: *Parnasse et Symbolisme*, Paris, 1930.
36. LUGNÉ-POË: *La Parade*, vol. I, *Le sot du tremplin — Souvenirs et impressions de théâtre*, Paris, 1930. Amintiri extrem de interesante, mai ales despre Nabiști, prietenii apropiați ai autorului; multe documente și scrisori.
36a. H. de RÉGNIER: *Mallarmé et les peintres*, „L'Art vivant", 1 aprilie 1930. Vezi și pct. 52.
37. H. de RÉGNIER: *Nos rencontres*, Paris, 1931.
37a. E. DUJARDIN: *Le monologue intérieur*, Paris, 1913.
38. H. de REGNIER: *De mon temps ...*, Paris, 1933. Amintiri, printre alții, despre Mirbeau, de Wyzewa, Verhaeren, de Gourmont.
39. I. de WYZEWA: *La Revue wagnérienne — Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*, Paris, 1934. Un istoric al acestei importante reviste, cu o listă a articolelor publicate în ea ... Amplă bibliografie despre Wyzewa; vezi deasemeni pct. 61.
39a. H. TRUDGIAN: *L'Esthétique de J. K. Huysmans*, Paris, 1934.
40. V. STOCK: *Memorandum d'un éditeur*, Paris, 1935. Prefață de J. Ajalbert. Amintiri și documente.
41. A. JAULME și H. MONCEL: *Le mouvement symboliste — Etude bibliographique et iconographique*. Catalogul unei expoziții ținute la Bibliothèque Nationale, Paris, 1936. Prefață de E. Jaloux. Un model al genului, acest catalog prezintă o cronologie detaliată de la 1876 la 1900, secțiuni consacrate predecesorilor și maeștrilor simbolismului, alte secțiuni consacrate „Decadenților", periodicelor simboliste, influențelor străine, wagnerismului, cîtorva personalități simboliste (Laforgue,

Scanned with OKEN Scanner

Kahn, Verhaeren, Moréas, Merrill, Morice, de Régnier, Viélé-Griffin, Fénéon, Dujardin, Ajalbert, Maeterlinck, etc., cu mici biografii excelente), „versului liber", figurilor periferice (Tailhade, Barrès, Adam, Aurier, etc.), generației tinere (de Gourmont, Paul Fort, Gide, Valéry, Mauclair, Leclercq, etc.), simbolismului în teatru (Vuillard, Lautrec, Denis, Bonnard, Munch, de Groux, Anquetin, van Rysselberghe, etc.), simbolismului în muzică (Debussy), simbolismului în pictură (Puvis de Chavannes, Moreau, Gauguin, van Gogh, Ary Renan, Redon, A. Point, Anquetin, Bernard, Filiger, Laval, A. Séon, H. de Groux, Ensor, Denis, Sérusier, etc.), mișcării Rozicrucienilor ș.a.m.d. O sursă de informație indispensabilă și bine organizată despre curentele de gîndire ale epocii. Ilustrat.

42. E. JALOUX, SAINT-POL ROUX, H. CHARPENTIER, AURIANT, A. MOCKEL, H. STRENTZ: *Cinquantenaire du symbolisme*, număr special din „Visages du Monde", 15 aprilie 1936. Ilustrat.
43. G. KAHN: *Les origines du symbolisme*, Paris, 1936. Reeditare a prefeței de la lucrarea citată la pct. 21.
44. P. VALÉRY: *Existence du symbolisme*, Maestricht, 1938.
45. J. AJALBERT: *Mémoires en vrac — Au temps du symbolisme — 1880—1890*, Paris, 1938. Ilustrații.
46. H. MONDOR: *Vie de Mallarmé*, Paris, 1941. Cea mai completă și autorizată biografie a poetului.
47. L. HAUTECOEUR: *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle*, Paris, 1942.
48. H. MAZEL: *Aux beaux temps du symbolisme, 1890—1895*, Paris—Bruxelles, 1943. Amintiri.

48a. A. DINAR: *La croisade symboliste*, Paris, 1943.

49. Număr special din „Le Point", februarie—aprilie 1944, dedicat lui Mallarmé. Conține un tabel cronologic: *Mallarmé et la peinture de son temps*. Bogat ilustrat.
50. R. de CASTERAS: *Avant le Chat Noir — Les Hydropathes*, Paris, 1945.
51. L. HOURTICQ: *L'art et la littérature*, Paris, 1946. Capitol despre simbolism.

51a. G. MICHAUD: *La doctrine symboliste*, Paris, 1947.

51b. H. CLOUARD: *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, de 1885—1914*, Paris, 1947.

52. T. NATANSON: *Près de Mallarmé — Le paysage de Valvins et les peintres*, „Maandblad voor beeldende Kunsten", octombrie 1948. Ilustrații. Vezi și 36 a.
53. C. F. RAMUZ: *Les grands moments du XIXe siècle français*, Lausanne, 1948. O suită de conferințe despre literatura franceză, cu unele referiri ocazionale și la pictură.
54. M. RAYMOND: *From Baudelaire to Surrealism*, New York, 1950. O prezentare istorică a literaturii franceze cu un capitol despre simbolism.

54a. A. G. LEHMANN: *The Symbolist Aesthetic in France (1885—1895)*, Londra, 1950.

Scanned with OKEN Scanner

54b. K. CORNELL: *The Symbolist Movement*, New Haven, 1951.
55. M.-J. DURRY: *Jules Laforgue*, Paris, 1952.
56. M. ROUSSOU: *André Antoine*, Paris, 1954. Vezi și pct. 26.
57. A.-M. SCHMIDT: *La littérature symboliste*, Paris, 1955.
58. R. BALDICK: *Life of J.-K. Huysmans*, Oxford, 1955.
59. H. AMER: *Huysmans et la peinture*, „La Tour Saint-Jacques", mai—iunie 1957. Număr special Huysmans.
60. J. ROBICHEZ: *Le Symbolisme au théâtre — Lugné-Poë et les débuts de „L'Oeuvre"*, Paris, 1957; vezi și pct. 39.
61. E. LIVERMAN DUVAL: *Téodor de Wyzewa — Critic without a Country*, Geneva—Paris, 1961. O biografie cu extrase din jurnalul lui Wyzewa (în lb. franceză) și o amplă bibliografie cuprinzînd atît scrierile lui Wyzewa cît și lucrările referitoare la el. Vezi și pct. 39.

CÎȚIVA PICTORI „SIMBOLIȘTI"

Carrière, Eugène (1894—1906)

1. A. AURIER: *Eugène Carrière*, „Mercure de France", 11 mai 1891; reprodus în *Oeuvres posthumes*, Paris, 1893.
1a. A. REMACLE: *Eugène Carrière*, „La Plume", 1891, pag. 89—94.
2. E. BRICON: *Psychologie d'art — Les maîtres de la fin du XIXe siècle*, Paris, 1900. Capitol despre Besnard și Carrière.
3. G. SÉAILLES: *Eugéne Carrière, l'homme et l'artiste*, Paris, 1901.
4. G. GEFFROY: *L'oeuvre d'Eugène Carrière*, Paris, 1902. (Vezi și Bibliografia generală, pct. 18)
5. C. MAUCLAIR: *Eugène Carrière*, „L'Art décoratif", mai 1902.
6. C. MAUCLAIR: *Eugène Carrière*, „Art et Décoration", februarie 1906.
7. G. GEFFROY: *Souvenirs d'Eugène Carrière*, „Les Arts", aprilie 1906.
8. G. GEFFROY: *Eugène Carrière, peintre de portraits*, „L'Art et les Artistes", mai 1906.
9. P. JAMOT: *Eugène Carrière*, „Gazette des Beaux-Arts", mai 1906.
10. C. MORICE: *Eugène Carrière, l'homme et sa pensée, l'artiste et son oeuvre*, Paris, 1906.
11. M. DENIS: *Le renoncement de Carrière — La superstition du talent*, „L'Ermitage", 15 iunie 1906; reprodus în Denis: *Théories*, Paris, 1912.
12. E. CARRIÈRE: *Ecrits et lettres choisies*, Paris, 1907.
13. E. FAURE: *Eugène Carrière, peintre et lithographe*, Paris, 1908.

Scanned with OKEN Scanner

13a. Colecţia Jean Dolent, catalogul licitaţiei, Paris, Hôtel Drouot, 24 şi 25 februarie 1910. (Dolent a fost unul dintre prietenii cei mai apropiaţi ai artistului.)
14. G. SÉAILLES: *Eugène Carrière, essai de biographie psychologique*, Paris, 1911; o nouă ediţie Paris, 1922.
15. L. DELTEIL: *Eugène Carrière, Lithographies — Le peintre-graveur illustré*, vol. VIII, Paris, 1913.
15a. FRANTZ JOURDAIN: *Au pays du souvenir*, Paris, 1922. Capitol despre Carrière şi Salonul de Toamnă.
16. JAN-TOPASS: *Eugène Carrière*, „Art in America", 1928, pag. 254—259.
17. A. MICHEL: *Sur la peinture française au XIXe siècle*, Paris, 1928. Capitol despre Carrière.
18. H. PIERQUIN: *Eugène Carrière — La sensibilité et l'expression de son art*, „L'Art et les Artistes", noiembrie 1930.
19. J.-P. DUBRAY: *Eugène Carrière, essai critique*, Paris, 1931.
20. T. NATANSON: *Peints à leur tour*, Paris, 1948. Capitol despre Carrière.
21. *Eugène Carrière et le Symbolisme*, catalogul unei expoziţii ţinute la Paris, Orangerie des Tuileries, decembrie 1949—ianuarie 1950. Prefaţă de M. Florisoone, note de J. Leymarie. Conţine o amplă bibliografie.
22. *Musée National du Louvre — Peintures, Ecole française, XIXe siècle*, Paris, 1958, vol. I, A—C; 61 de tablouri de Carrière catalogate şi reproduse.

Ensor, James (1860—1949)

1. L. TANNENBAUM: *James Ensor*, New York, 1951. Lucrare publicată de Museum of Modern Art, împreună cu catalogul unei ample retrospective; numeroase ilustraţii în alb-negru şi color. Bibliografia selectivă (compilată de H. B. Muller) enumeră principalele scrieri şi ilustraţii ale lui Ensor, cataloage ale gravurilor sale, cărţi şi articole despre el, precum şi cataloage şi comentarii ale unor expoziţii importante. Printre puţinele publicaţii necuprinse în această lucrare se mai numără:
2. G. COQUIOT: *La vie artistique*, „La Vogue", februarie 1890.
3. V. DENIS: *James Ensor*, „Ulisse", iulie 1950; număr special dedicat celei de-a XXV-a Biennale di Venezia.
4. F. ARCANGELI: *Ensor, pittore perplesso*, „Paragone", septembrie 1950.
5. F. S. WIGHT: *Masks and Symbols in Ensor*, „Magazine of Art", noiembrie 1951.
6. *Ensor*, catalogul unei expoziţii de 10 tablouri ţinute la Feigl Gallery, New York, februarie 1953.
7. P. HAESAERTS: *James Ensor*, Londra, 1957.
8. *James Ensor*, catalogul unei expoziţii importante ţinute la Marlborough Galleries, Londra, aprilie—mai 1960. Numeroase ilustraţii.
9. *James Ensor — the early work*, catalogul unei expoziţii

Scanned with OKEN Scanner

ținute la Allan Frumkin Gallery, New York și Chicago, nedatat.
10. *Ensor*, catalogul unei expoziții ținute la World House Galleries, New York, septembrie—octombrie 1960; prefață de A. Werner; cîteva ilustrații.

Hodler, Ferdinand (1853—1918)

1. F. BURGER: *Cézanne und Hodler*, München, 1917. Studiu de stil, ilustrații.
2. Catalogul unei expoziții *Hodler* ținute la Kunstmuseum, Berna, august—octombrie 1921. Bibliografie și ilustrații.
3. Catalogul unei expoziții *Hodler* ținute la Kunstmuseum, Berna, mai—iunie 1938. Ilustrații, fără bibliografie.
4. E. BENDER și W. Y. MÜLLER: *Die Kunst Ferdinand Hodlers*, Zürich, 1941, 2 volume; vol I — *Das Frühwerk bis 1895*, de Bender; vol. II — *Reife und Spätwerk*, de Müller. Lucrare fundamentală cu sute de ilustrații bune, o bibliografie amplă și indice.
5. W. HUGELSHOFER: *Ferdinand Hodler*, Zürich, 1953. Biografie însoțită de 168 de reproduceri în alb-negru excelente și 18 planșe color; nu are bibliografie, nici indice.

Moreau, Gustave (1826—1898)

1. P. LEPRIEUR: *Gustave Moreau et son oeuvre*, Paris, 1889.
2. J.-K. HUYSMANS: *Certains*, Paris, 1889.
3. R. MARX: *Moreau*, „Pan", nr. 1/1897.

3a. L. THÉVENIN: *L'Esthétique de Gustave Moreau*, Paris, 1897.

4. A. RENAN: *Gustave Moreau*, „Gazette des Beaux-Arts", ianuarie, martie, aprilie, noiembrie și decembrie 1899; bogate ilustrații.
5. P. FLAT: *Le musée Gustave Moreau; l'artiste, son oeuvre, son influence*, Paris, 1899.

5a. G. GEFFROY: *L'oeuvre de Gustave Moreau*, Paris, 1900.

5b. E. SCHURÉ: *L'oeuvre de Gustave Moreau*, „Revue de Paris", decembrie 1901.
Vezi de același autor și: *Précurseurs et Révoltés*, Paris, 1904.

5c. L. DIMIER: *L'inspiration de Gustave Moreau*, „Minerva" 15 noiembrie 1902.

6. P. FLAT: *Le musée Gustave Moreau*, Paris, 1904. Catalog ce conține o mare cantitate de informații. O nouă ediție, Paris, 1926.

6a. E. de MONTESQUIEU: Prefață la catalogul unei expoziții *Moreau* ținute la Galeries Georges Petit, Paris, 1906.

6b. M. VAUCAIRE: *Salomé à travers l'art et la littérature*, „Nouvelle Revue", 1907.

6c. CATTEAU: *L'esthétique de Gustave Moreau et son fatalisme*, Paris, 1907.

Scanned with OKEN Scanner

7. ABBÉ LOISEL: *L'inspiration chrétienne du peintre Gustave Moreau*, Paris, 1912.
8. J. LARAN: *Gustave Moreau*, Paris, nedatat [1913]. Numeroase ilustrații aranjate cronologic, scurtă bibliografie.
9. G. DESVALLIÈRES: *L'oeuvre de Gustave Moreau*, Paris, 1913.
9a. R. MUTHER: *Aufsätze über bildende Kunst*, Berlin, 1914.
10. L. BÉNÉDITE: *Notre art — Nos maîtres — Puvis de Chavannes, Gustave Moreau et Burne-Jones*, Paris, 1922.
10a. H. ÉVÈNEPOEL: *Gustave Moreau et ses élèves. Lettres d'Évènepoel à son père*, Paris, 1923.
11. G. CHARENSOL: *Gustave Moreau*, „L'Art vivant", 1926, pag. 252—254.
12. G. ROUAULT: *Gustave Moreau — A propos de son centenaire*, „Le Correspondant", 10 aprilie 1926.
13. G. ROUAULT și A. SUARÈS; *Gustave Moreau*, număr special din „L'Art et les Artistes", aprilie 1926. Ilustrat.
14. G. ROUAULT: *Souvenirs intimes*, Paris, 1927.
15. M. PETITBON: *Gustave Moreau — Originalité de sa pensée et de son oeuvre*, „Bulletin des Musées de France", 1931.
15a. IRONSIDE: *Gustave Moreau*, „Horizon", nr. 1/1940.
16. J. LEJAUX: *L'oeuvre de Gustave Moreau*, „Le Dessin", nr. 1/1947.
16a. C. CHASSÉ: *Le mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle*, Paris, 1947. Capitol despre Moreau.
17. *Eugène Carrière et le Symbolisme*, catalogul unei expoziții ținute la Paris, Orangerie des Tuileries, decembrie 1949 — ianuarie 1950. Prefață de M. Florisoone, note de J. Leymarie. O secțiune este consacrată lui Moreau și atelierului său, cu bibliografie.
18. M. PROUST: *Contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux Mélanges*, Paris, 1954. Capitol despre Gustave Moreau.
18a. C. BEURDELEY: *Gustave Moreau*, „Connaissance des Arts", 15 noiembrie 1955.
18b. I. CREMONA: *Moreau sconosciuto*, „Circolare sinistra", nr. 4—5/1955.
19. *Visionaries and Dreamers*, catalogul unei expoziții ținute la Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., aprilie—mai 1956. Text de H. Dorra.
20. A. BRETON: *L'art magique*, Paris, 1957.
21. R. von HOLTEN: *Oedipe et le Sphinx — Gustave Moreaus genombrottsverk*, număr special „Symbolister" din „Tidskrift for Konstvetensk", XXXII, 1957.
22. R. von HOLTEN: *Gustave Moreau sculpteur*, „Revue des Arts", nr. 4—5/1959.
23. G. ROUAULT și A. SUARÈS: *Correspondance*, Paris, 1960.
24. R. von HOLTEN: *L'art fantastique de Gustave Moreau*, Paris, 1960. Primul studiu modern și documentat despre acest artist. Numeroase ilustrații bune în alb-negru și color; cronologie, amplă, bibliografie. Scurtă

Scanned with OKEN Scanner

prefață (separată) de A. Breton. Monografie fundamentală.
25. *Gustave Moreau*, catalogul unei expoziții ținute la Musée du Louvre, Paris, iunie 1961. Prefețe de J. Cassou și J. Paladilhe; note amănunțite de R. von Holten; biografie, scurtă bibliografie, ilustrații.
26. ANONIM: *The Splendrous Art of Gustave Moreau*, „Life", 21 iulie 1961; reproduceri color.
27. R. von HOLTEN: *Le développement du personnage de Salomé à travers les dessins de Gustave Moreau*, „L'Oeil", iulie—august 1961.
28. *Redon — Moreau — Bresdin*, catalogul unei expoziții ținute la Museum of Modern Art, New York și la Art Institute, Chicago, decembrie 1961—aprilie 1962. Textul despre Moreau de D. Ashton; numeroase ilustrații în alb-negru și color; scurtă bibliografie.

Vezi deasemeni: Bibliografia generală pct. 18.

Puvis de Chavannes, Pierre (1824—1898)

1. E. AYNARD: *Les peintures décoratives de Puvis de Chavannes au Palais des Arts de Lyon*, Lyon, 1884.
2. R. CAZE: *La foire aux peintures*, „Lutèce", n-rele 172—175, 1885. Cronică a Salonului.
3. G. KAHN: *Chronique — Exposition Puvis de Chavannes*, „Revue indépendante", ianuarie 1888.
4. AMAN-JEAN: *Puvis de Chavannes*, „L'Art dans les Deux Mondes", 29 noiembrie 1890.
5. C. FLORISOONE: *Puvis de Chavannes*, Amiens, 1893.
6. M. VACHON: *Puvis de Chavannes*, Paris, 1895; o nouă ediție, 1900.
7. *Puvis de Chavannes*, număr special din „La Plume", 15 noiembrie 1895.
8. K. COX: *Puvis de Chavannes*, „The Century Magazine", februarie 1896.
9. *Puvis de Chavannes*, număr special din „La Revue populaire des Beaux-Arts", nr. 17, 1898.
10. *Puvis de Chavannes*, număr special din „Le Figaro illustré", februarie 1899.
11. C. MAUCLAIR: *Puvis de Chavannes*, „Nouvelle Revue", 15 iunie 1899.
12. J. BUISSON: *Pierre Puvis de Chavannes — Souvenirs intimes*, „Gazette des Beaux-Arts", iulie și septembrie 1899. Ilustrații.
13. G. MOUREY: *Some Sketches by Puvis de Chavannes*, „International Studio", noiembrie 1899.
14. L. L. ROAD: *P. Puvis de Chavannes*, Boston, 1899.
15. J. LA FARGE: *Puvis de Chavannes*, „Scribner's Magazine", nr. XXVII, 1900, pag. 672—684.
16. M. GOLDBERG: *Puvis de Chavannes*, Paris, 1901.
17. T. de WYZEWA: *Peintres de jadis et d'aujourd'hui*, Paris, 1903. Capitol despre Puvis de Chavannes.
18. M. ADAM: *Les caricatures de Puvis de Chavannes*, Paris, 1906.

Scanned with OKEN Scanner

19. G. SCHEID: *L'Oeuvre de Puvis de Chavannes à Amiens*, 1907.
20. C. RICKETTS: *Modern Painters*, „Burlington Magazine", aprilie 1908; o secțiune este dedicată lui Puvis de Chavannes.
21. L. THÉVENIN: *Puvis de Chavannes*, 1909.
22. C. de MANDACH și L. WEHRLE: *Lettres de Puvis de Chavannes*, „Revue de Paris", 15 decembrie 1910 și 1 februarie 1911.
23. T. TUGENDHOLD: *Puvis de Chavannes*, Petersburg, nedatat (în lb. rusă).
24. A. MICHEL și J. LARAN: *Puvis de Chavannes*, Paris, nedatat [1911].
25. L. RIOTOR: *Puvis de Chavannes*, Paris, 1914.
26. A. SEGARD: *Fresques inédites de Puvis de Chavannes*, „Les Arts", martie 1914.
27. R. JEAN: *Puvis de Chavannes*, Paris, 1914; o nouă ediție 1933.
28. L. BÉNÉDITE: *Notre art — Nos maîtres — Puvis de Chavannes, Gustave Moreau et Burne-Jones*, Paris, 1922.
29. H. GALTIER: *Puvis de Chavannes*, Paris, 1924.
30. L. WERTH: *Puvis de Chavannes*, Paris, 1926; bogat ilustrată.
31. C. MAUCLAIR: *Puvis de Chavannes*, Paris, 1928. Amplă biografie, 33 de planșe, bibliografie, indice.
32. A. DECLAIRIEUX: *Puvis de Chavannes et ses oeuvres*, Lyon, 1928.
33. A. MICHEL: *Sur la peinture française au XIXe siècle*, Paris, 1928. Capitol despre Puvis de Chavannes.
34. M. LAGAISSE: *Puvis de Chavannes et la peinture lyonnaise du XIXe siècle*, Lyon, 1937; catalog al unei expoziții, cu o bibliografie amplă.
35. R. GOLDWATER: *Puvis de Chavannes — Some Reasons for a Reputation*, „Art Bulletin", martie 1946.
35a. C. CHASSÉ: *Le mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle*, Paris, 1947. Capitol despre Puvis de Chavannes.
36. T. NATANSON: *Peints à leur tour*, Paris, 1948. Capitol despre Puvis de Chavannes.
37. *Eugène Carrière et le Symbolisme*, catalogul unei expoziții ținute la Paris, Orangerie des Tuileries, decembrie 1949—ianuarie 1950. Prefață de M. Florisoone, note de J. Leymarie. O secțiune este consacrată lui Puvis de Chavannes, împreună cu o bibliografie.
38. *Visionaries and Dreamers*, catalogul unei expoziții ținute la Corcoran Gallery of Art, Washington, D. C., aprilie—mai 1956. Text de H. Dorra.

Willumsen, Jens Ferdinand (1863—1958)

1. N. V. DORPH: *Moderne Kunst in Dänemark*, „Pan" nr. 2/1898.
2. J. ROHDE: *J. F. Willumsen*, „Kunst und Künstler", iulie 1906.

Scanned with OKEN Scanner

3. H. ÖHMAN: *J. F. Willumsen*, 1921 (împreună cu comentariile artistului despre propria sa operă).
4. *J. F. Willumsen, Pictures, Sculptures, Ceramics*, 1929. 68 de ilustraţii, cu o prefaţă biografică de V. Jastrau.
5. J. F. WILLUMSEN: *Peintures*, Nisa, 1932. 23 de ilustraţii, fără text.
6. S. SCHULTZ: *J. F. Willumsen*, Copenhaga, 1948. Text în lb. daneză, bibliografie, 70 de planşe (mai multe din ele însoţite de comentariile pictorului însuşi).
7. S. SCHULTZ: *J. F. Willumsen*, în *Weilbachs Kunstnerleksikon*, Copenhaga, 1952, vol. III. Biografie detaliată, însoţită de o amplă bibliografie.
8. J. F. WILLUMSEN: *Mine Erindringer fortalt til E. Mentze* (amintiri povestite lui E. Mentze), Copenhaga, 1953.
9. M. BODELSEN: *Willumsen i halvfemsernes Paris*. Copenhaga, 1957. Text în lb. daneză cu un rezumat în engleză. Studiu important al raporturilor lui Willumsen, între alţii, cu Gauguin şi Redon, corectînd o parte din informaţiile furnizate de pictor însuşi anterior. Excelente ilustraţii, dintre care o parte color, scurtă bibliografie.
10. M. BODELSEN: *Willumsen i 90' ernes Paris*, în *Festskrift for Professor Ragnar Josephson*, Stockholm, 1957.
11. ANONIM: *J. F. Willumsen — Litografier og Raderinger*, Copenhaga, 1960. Ilustraţii.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Capitolul VII 1889—1890
VAN GOGH LA SAINT-RÉMY
ARTICOLUL LUI AURIER DESPRE VAN GOGH .. 5

Capitolul VIII 1890—1891
SINUCIDEREA LUI VAN GOGH LA AUVERS
MOARTEA LUI SEURAT 74

Capitolul IX 1890—1891
GAUGUIN ŞI SIMBOLIŞTII
CONFLICTUL CU BERNARD
LICITAŢIA PUBLICĂ ŞI PLECAREA LUI GAUGUIN 130

Capitolul X 1891—1893
GAUGUIN ÎN TAHITI 197

Tabel cronologic 240

Lista participanţilor la expoziţiile Artiştilor Independenţi (1884—1893) 270

Bibliografie 272

Indice 387

Scanned with OKEN Scanner

REDACTOR: ALEXANDRA DOBROTĂ
TEHNOREDACTOR: PETRE DUMITRU

BUN DE TIPAR: 27.V.1978; APĂRUT: 1978
COLI DE TIPAR: 17,5; PLANŞE: 54
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI: 7.03
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MIŢI: 7
TIRAJUL: 16 000 EX.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
ŞOS. ALBA IULIA NR. 40
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

234

Arte și civilizații

postimpresionismul

Autór a numeroase lucrări despre pictura franceză, John Rewald, reputat critic și istoric de artă, este cunoscut cititorilor noștri din traducerea „Istoriei impresionismului" (Ed. Meridiane, 1974), în care este reconstituită evoluția acestui curent de la formare și pînă la dezmembrarea lui, în 1886. „Postimpresionismul" începe cu același an și urmărește evoluția picturii în anii puțini ca număr, dar hotărîtori, ce au urmat. Studiul este concentrat pe figurile centrale ale lui Van Gogh și Gauguin, în jurul cărora evoluează alți pictori importanți ca Seurat, Redon, Signac, Bernard, etc., fiind totodată schițate celelalte mișcări creatoare ale perioadei respective. Urmărind cu scrupulozitate faptele istorice, autorul analizează temeinic creația artiștilor postimpresioniști și importanța ei decisivă pentru evoluția artei moderne.

Vol. I și II lei 47

Scanned with OKEN Scanner